

نحو .. دورية خامسة

متعة .. أن يكتب أحدنا بين حين وحين ، عن إضافة مطبوعة جديدة.. إلى ما أنجز من إصدارات فصلية ودورية ، أو عن كتاب جديد.. ذي قيمة ، ذلك أن كل إضافة جديدة مما يُعول عليه ، لهي مكسب .. يضاف إلى ما قبله .

ومقدمات الإصدارات الدورية .. ليس بالضرورة أن تتحدث عما في المطبوعة من موضوعات شتى ، وإنما تجنح المقدمة إلى الحديث عن هدف جديد ، وعن شيء جديد ، يراد تقديمه إلى القارئ ، كإعلام بذلك ، ليتاح له ترقبه حين يصدر ، ويعنى به .. إذا كان يدخل في إطار اهتماماته ، لأننا في زمن ، الإعلام فيه يسابقه ، ليصل إلى أقصي الأرض .. وقت إعلائه ، لأننا في عصر طويت فيه المسافات ، وقربت فيه الديار والتلاقي ، ولم يعد للزمن أو فيه سعة كما كان من قبل .

واليوم نطرح في هذه السطور عن مطبوعة جديدة .. عن للنادي أن يصدرها ، لتكمل سابقتها الأربع : **علامات في النقد** ، **نوافذ** - لترجمة الأدب العالمي ، **الراوي** - للقصة ، **عبقو** - الشعر . والجديد.. **جذور** - تعنى بالتراث . وللتراث في حياتنا وتاريخنا كيان حافل ، لأنه تراث أمة .. ذات تاريخ وجذور في الحياة ، يمتد قروناً طويلاً ، وهو حافل بمعطيات ثرية ، قيمة .. وذات قيمة ، وسيقبل بإذن الله قيمة غالية ، لأنه ثروة متوارثة ، يتكئ على لغة .. هي ثروة أمتنا الإسلامية والعربية ، لميراث ذي ينابيع غنية ، يفاخر بها ، إذا فاحرت الأمم والشعوب بموروثاتها وتاريخها ، وتبهر العربية غيرها .. بكل المقاييس. ذلك أن اللغات والتراث الآخر .. لم تبق مع الأيام ، وإنما

انتهت مع أزمانها ، وأصبحت في المتاحف ، بعيدة عن التناول والدرس ، على حين أن العربية وتراثها .. بقيا يتجددان مع الحياة ، يقرؤهما ابن القرن العشرين ، فلا ينكرهما ، ولا يشعر بغربة فيهما ، ولا يصرف في فهمهما . وتلك عبقرية العربية .. وأحد أسرارها التي لا يدرك بعدها وعقها إلا بنوها من العلماء والمتعمقين في دراستها وإدراك معطياتها والعربية لغتنا .. قد شرفت بنزول الكتاب العزيز بها ، وهو أحد أسرار بقائها ، وهي لغة ذات كنوز وثراء .. لا تراحمها لغة أخرى في هذا المجال المؤثر .

و - جدوو - الإضافة الجديدة ، والإصدار الجديد ، الذي سيكون بإذن الله .. مع احتفال بلادنا بالعام المئوي لقيام كيانه الممتد والمتجدد مع الأيام . وحين يشارك نادينا .. وهو يؤدي دوره في الاحتفاء بهذه المناسبة الغالية مع إطارات البلاد ومؤسساته عامة ، حين يقدم مطبوعة جديدة .. تعنى بـ "تراث الأمة" وبالتراث بوجه عام ، ذي القيمة والتأثير والأهمية ، فإنما ينطلق من إدراكه .. أن الأمة التي لا تراث لها ، لا تاريخ لها !، ليؤكد .. أن التراث قيمة وذو قيمة ومكانة في حياة الشعوب والأمم بعامة ، وأن الاحتفاء به .. تجديد واعتراف بهذه الثروة والقيمة الثرية ، وهو قوام بقائها .. حياة متجددة مع الزمن ومتغيراته .

إن موعد ظهور " جدوو " بإذن الله .. هو شهر شوال ١٤١٩هـ ، الموافق شهر فبراير ١٩٩٩م . نسأل الله مزيد العون والتمدد ، والقدرة على المضي .. في العطاء الثقافي المتجدد ، لأن في الأرض علماً كثيراً ومعارف كثيرة ، وما أوتينا منها إلا قليلا .

أسرة التحرير

فُراة



بشير القمري

١.

بداية : لا يحتاج مشروع الأستاذ الدكتور محمد مفتاح ، في مجال البحث والدراسة والتأليف العلمي ، إلى تعريف أو تشخيص . فهذا المشروع ،

من خلال إنجازاته وتراكماته المتوالية ، يعلن عن نفسه بنفسه ويقنع الناس والمهتمين والمتخصصين بما فيه من جهد ومشاهدة ومصادقية تقدم الدليل على الدليل على التميز والخصوصية والخصوصية والغزارة . أقول بداية ، ولا أقول مبدئياً أو من تحصيل حاصل ، فخلف هذه الرسالة من الإنجازات والتراكمات التي تمتد أكثر من عقدين ، تقف رسالة من القضايا ، ومن الأسئلة والإشكالات التي تحتاج إعمال النظر والتدبر من قبل المتتبع والمختص في حقول المعرفة الأدبية ، من باب الحرص والمسؤولية والوفاء لهذا المشروع الضخم ، ثم من باب التأمل فيه ومساءلته قصد التعميق والاستفادة أكثر إذ يتحول هذا المشروع ضمناً ، في حدوده الكبرى ، متوالية من الحلقات المتعاسكة والفاعلة في طوق من الدقة والوجاهة والتعالي المنهجي منذ أولى لبناته في النشر والتداول ، وتعني بذلك صدور كتاب في سيمياء الشعر القديم . دراسة نظرية وتطبيقية (دار الثقافة . البيضاء . ١٩٨٢ ص ١٩٢) . وهو الكتاب ، النواة والبذرة التي حمل بين دفتيه ، في حينه ، ويحمل إلى حد المنة ، تبشير مغامرة أوديسية منهجية كبرى ستظل قائمة واردة ومستمرة على الدوام من خلال آخر إصداراته ، وتعني بذلك

صدور كتاب التشابه والاختلاف . نحو منهجية شمولية (المركز الثقافي العربي . البيضاء / بيروت . ١٩٩٦ . ص ٢٢٤).

وإذا كان من حقنا ، منذ أول الخطو ، أن نفترض نسقاً عاماً يتحكم في سيرورة مشروع أستاذنا الدكتور محمد مفتاح ، أو نفترض ، على الأقل ، إبدالاً ناظماً من إبدالات هذا النسق الرئيسية في التصور والبناء المنطقي المرصوص ، فلن نجد أفضل من نسق - إبدال تأسيس نوع من الإستمولوجيا الأدبية من داخل التفكير الأدبي بشتى عتباته ومجالاته وحقله ثم علومه وطرائق الغموض فيها ، منفردة و/ أو مجتمعة ، من موقع الصياغة النظرية والتقديرية ثم الميثانقدية لكل المستويات التحليل والتأويل بالنسبة إلى الظاهرة الأدبية التي هي ظاهرة النصّ بالأساس ، في علاقتها بذاتها كنظام مادي - رمزي ، من جهة ، في علاقتها بظواهر وأنظمة أخرى ، منها الذات والمجتمع والتاريخ والعقل والثقافة والإيديولوجيا ، من جهة أخرى ، ويقدر ما نراهن على افتراض نسق هذه الإستمولوجيا الأدبية في مقارنة مشروع كهذا ، فإننا ، من جانب مواز لذلك ، نفترض أن قراءة هذا المشروع قراءة موضوعية مستوفية ومتأنية تقتضي ، على الأقل ، اقتراح مستويات في ممارسة هذه القراءة ، ومنها :

- مستوى القراءة التعاقدية ، ومدارها سؤال لماذا هذا المشروع؟ ولماذا قراءته أصلاً؟ وكيف يمكن أن تتشيد هذه القراءة وتتمفصل؟

- مستوى القراءة الاستعراضية ، ومدارها بالكشف عن حمولة هذا المشروع وموقع كل كتاب - حلقة - إنجاز فيه ضمن المتواليات الكبرى التي يشيدها المشروع ذاته .

- مستوى القراءة الاستكشافية ، وتتجه رأساً إلى ملاحظة كل كتاب على حدة بالنسبة إلى مغامرته الذاتية وسياقه الخاص في ممارسة التنظيم والتحليل والتأويل والمراهنة على نتائج أو خلاصات .

- مستوى القراءة الجدولية ، وتضع على عاتقها مساعلة كل كتاب في ضوء حقله الذي ينتمي إليه مباشرة وفي ضوء المفاهيم التي يشغلها من داخل هذا الحقل أو ذاك بإرجاعها إلى أصولها ومصادرها وسجلاتها ومرجعياتها .

- مستوى القراءة الحقلية ، وتعني بما يحققه هذا المشروع ، في مغامرته ورهائاته ، من مكاسب وإضافات بالنسبة إلى نسقه الرئيس ، وبالنسبة إلى نسقين يرتبط بهما ويصب فيهما : النمق الثقافي العربي العام ونسق التفكير الأدبي الخاص ، خاصة عندما تربط هذا المشروع بأفق النقد الأدبي مثلاً ، أو تربطه ببوطيقا النص ونظرية الأدب ونظريات النص من منظور شعري إبداعى أو بلاغى دلالي ، ثم أسلوبى أحياناً في ضوء البحث على علاقات النص - الألب بالكتابة والتناص والمتعاليات النصية على مستوى الجنس الأدبي وغير ذلك من إكراهات التحليل النصي .

- مستوى القراءة النقدية وحسب المقتنع بها وبضرورتها ولزومها إبستمولوجياً أن يراكم المستويات المذكورة ويستخلص تقاطعاتها في أفق عقد موازنات بين مشروع كهذا ومشاريع أخرى سابقة له و/ أو معاصرة على امتداد متواليات التفكير الأدبي العربي ، على الأقل منذ النهضة ، وفي المغرب خاصة وعلى وجه التحديد ، إذ يعتبر هذا المشروع صرخاً من صروح تشييده هذه المتواليات . ولا يمكن أن يتحقق هذا المستوى القرالسي دون تبين آفاق المستقبل وتحديد

استراتيجياته الوظيفية في الاقتراح والبناء والتأسيس والمراجعة والقطيعة والتجاوز والحوارية النقدية بين التصورات والمفاهيم المعدلة والمستحدثة على السواء .

٢ .

إننا لا نملك تصوراً مسبقاً لممارسة كل هذه القراءات بالتسلسل أو دفعة واحدة ، لأننا لا نملك ، من جهة ، القدرة الكافية ولا الكفاءة المعرفية التامة ، ولأن مشروع الأستاذ الدكتور محمد مفتاح ، من جهة أخرى ، وهذا هو الأساس في تقديرنا ، يتضمن ، من خلال أعماله وتأليفه ، عناصر ومكونات ثلثوية تتجاوز حدود هذا الكتاب أو ذاك ، وتُعيد إلى الواجهة أسئلة وقضايا وإشكالات مركبة تمتد في عمق ومثالة تفكير أدبي بعيد الغور ومتجذر في أغلب محطات الوضعية والعقلانية والظاهراتية والتداولية وتاريخ النظريات والأفكار والعلوم على امتداد الإنجاز المعرفي والنقدي ، منذ الإغريق إلى الآن ، مروراً بما أنجزه العرب والمغاربة ضمناً في هذا السياق : إنه مشروع - كوكب في مجرة لا متناهية يصعب ، حتى على الحاذق المتمرس ، أن يلاحقها ويدركها بسهولة . ولعل من الخصائص الرئيسية لهذا المشروع وهذه الأعمال والتأليف التي اتبثت فيه ومنه كونها تحقق ، بالنسبة إلى كل عمل على حدة ، نوعاً من البناء الهرمي ، نظرياً ومنهجياً ، قاعدته كل "موارد الطاقة" و"المواد الخام" بالنسبة إلى ما أسميناه ، في البداية "الإبستمولوجيا الأدبية" ، وقمته الظاهرة الأدبية ، أي "النص" ، دون أن يغيب عنا العمق والارتفاع والمساحة والسعة والأضلاع والسفوح بالمعنى الهندسي لهذا البناء الهرمي المفترض في مقارنة مشروع مفتاح

من داخل البناء المعرفي والنسقي والثقافي الذي تسلكه الأعمال والتأليف عبر متوالياتها الأخرى وعبر شلالاتها المختلفة بين البلاغة والبوطيقا والفيلولوجيا وعلم النص مثلاً ، ودون أن يغيب عنه بالإضافة إلى ذلك ، البعد الفيزيائي الذي يتفهم فيه ، مجازياً ودينامياً ، هذا البناء وهذا المشروع في علاقتهما بالمناخ الفكري محلياً - عربياً وكونياً ، خاصة عندما نركز في قراءتنا التفكيكية ، وفي أي مستوى من مستويات القراءة المذكورة في البداية ، على مصادر التكوين الخاصة بصاحب المشروع كباحث وأستاذ جامعي ومنظر ومشارك في عدة علوم ، وعلى قضايا تتعلق بلغته الواصفة المقولية بمفاهيمها وتصوراتها ونبرتها ، ثم على الإشكالات المطروحة ، وفي مقدمتها ، فيما يتعلق بالنظرية أساساً ، إشكالات التراث والحداثة المنهجية وإشكالات حوار القديم والجديد في هذه النظرية لديه ، إلى جانب إشكالات الشرق - الغرب (نحن والآخرون) ، دون أن يتغيب عنها إشكالات معادلة العلم - المعرفة - الإيديولوجيا عندما يتعلق الأمر ببناء النسق ، وإشكالات الموضوعية العقلانية - التجريب عندما يتعلق الأمر بنماذج هذا النسق ، النماذج الأصلية والنماذج المتفرعة عنها والنماذج المشيدة والمقترحة .

٣ .

رغم الاختلاف الجزئي الذي نفترضه بين كتاب وكتاب ، في مشروع كهذا ، فإن التفكير الأولي لكل كتاب يكشف عن تعالقات سلالية ملازمة ومحايثة تخترق كل الكتب والتأليف وتؤسس نوعاً من الخلاقية والدوكمنا الوظيفية في متابعة محطات المشروع ، محطة بعد محطة ، من بدايته إلى حلقته الراهنة في أرياض بناء النظرية وبناء النسق وبناء

النماذج ، ومع ورود ثوابت ومتغيرات ، سواء على مستوى المشروع بأكمله أو على مستوى العناصر المكونة له ، وهي كثيرة ، ومتشعبة ، لكنّها مُترابطة في مراميها ومقاصدها واستراتيجياتها العامة كما يؤكد ذلك كتابُ التشابه والاختلاف وتؤكدّه أيضاً آخر دراسة بصدد اشتغال النص الشعري (مدخل إلى قراءة النص الشعري). المفاهيم معالم . فصول . مجلة النقد الأدبي . المجلد ١٦ . العدد ١ . صيف ١٩٩٧ . من ص ٢٤٨ إلى ص ٢٦٧).

هكذا يستند كتاب في سيمياء الشعر القديم ، عندما نبحث فيه من منظور القراءة التعاقدية ، إلى رغبة تأسيس النسق أصلاً ، وهو ، في بعده الأول ، نسق دراسة الأدب وإعلان مبدأ القراءة المتعددة وقناعة الدعوة إلى التحليل النصي المفرد قبل التركيب ، واختيار نموذج محدّد ومحدّد للتوصيف والتفسير والتأويل ، بالمعنى البنيوي الإجرائي ، دون أن يغيب عن وعي الدارس تاريخ النص الذي تحكم في إنتاجه أو يغيب السياق الذاتي والمجتمعي والأونطولوجي من خلال قصيدة - نص أبي البقاء الرندي التي كتبت - يقول د . محمد مفتاح - " في فترة حرجة من تاريخ المسلمين في الأندلس " (في سيمياء .. ص ٩). ويسأتي تأسيس النسق هذا مرتبطاً بعدة إشكالات نظرية ومنهجية مطروحة باستمرار في نسق علم النص ، يهمنها منها ، كمرحلة أولى في تبين بعض أسس الإستمولوجيا الأدبية في مشروع كهذا ، منزع أو مملك " قراءة التراث بالتراث - في نظرنا - من أنجع ما يؤدي إلى الفهم التاريخي الحق ، ومن أحسن ما يجنبنا الإسقاط . فلا تفهم قصيدة الرندي بحق إلا إذا وزّناها بقصيدة ابن عبدون الرائية وقصيدة ابن الأثير السينية وغيرهما من القصائد التي ملكت المنهج نفسه أو ما يشبهه (نفسه . ص ٢١ - ٢٢). كما يهمنها ، ضمن هذا الألقى دائماً ،

التأكيد على ما يسميه الدكتور محمد مفتاح " القراءة الموفقة " (ص ٢١) التي تعني من بين ما تعنيه استثمار ما ترك القدماء ، أو بعضه على الأقل ، واستثمار ما توصل إليه بعض المحدثين .

يتم كل هذا على ضوء تأطير استراتيجية الاحتفاء بالنص كبنية ذات عناصر تؤلف بينها علاقات ، وبهذا المعنى لا يطلق الباحث التاريخ والمرجع رغم نزعه البنوية في البداية ، بل إنه لا يطلق "سيرة" الشاعر (صاحب النص ، الذات المنتجة للخطاب). فأبو البقاء الركني (١٠١هـ - ٦٨٦هـ) لم يكن معزولاً عن الأحداث ، وشعره يختلف من مناسبة إلى أخرى ، و" فقيه " . أما كتاب تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص (التتوير) المركز الثقافي العربي . البيضاء / بيروت . ١٩٨٢ . (ص ٣٢٩) ، فيقيم أفقه التتويري - التحليلي ، منهجياً وإستمولوجياً ، على أسامى تعميق ما جاء به (جاء في) الكتاب الأول (نموذج ٨٢ : مكونات الخطاب الشعري . في سيمياء الشعر . ص ٢٨). وفي مقدمة ذلك ، إلى جانب مظاهر - مستويات وتمفصلات اشتغال النص الشعري صوتياً ، معجمياً ، تركيبياً ، ثم "مقصدياً" ، أي دلالياً في بعض وجوهه ؛ مفهوم التناص وتعميق عقد الحوارية النقدية والمعرفية حوله بين ما حققه وأنجزه التراث النقدي عند العرب القدماء في هذا الباب ، وبين تصوراته واستعمالاته في بويطيقا النص الحديثة والمعاصرة ، في النسق الغربي بالذات ، من موقع تقاطع هذه البويطيقا مع السيميوطيقا ، والإلحاح في الآن نفسه على تقديم المفاهيم الإجرائية وإضاعتها أكثر ، ثم اقتراح مفاهيم جديدة مكملة مستقيم وتنمو وتتناسل بالتدرج ، بدقة أبرز ، في تنمية متوالية الكتب والتأليف والأبحاث والدراسات اللاحقة ، ومنها ، مثلاً ، مفهوم التفاعل (الفصل ٧ . تحليل الخطاب . من ص ١٣٧ إلى ص ١٦٢) . ويتغير هذا الأفق التتويري -

التحليلي ، إيجابياً ووظيفياً ، بتغير النص - النموذج ، إذ يركز الكتاب الثاني على قصيدة - نص ابن عبدون الرالية مقابل نونية أبي البقاء الرندي . ويتلقى هذان الكتابان - الحلقتان في خاصية الانتقال من داخل النص بعد التوصيف والتفسير والفهم (- التحليل) ، إلى خارج النص ، أي إلى إمكانات التأويل ، بحيث يؤكد الكتاب الأول على مأساوية الخطاب الشعري تلفظياً في معجمه وتركيبه ودلالته النصية ، ويؤكد الكتاب الثاني أكثر على هذه المأساوية في تعالقاتها مع مأساوية الرؤية الشعرية في علاقتها بالذهر والزمن وبينهما الإنسان ، ولذلك يقول الدكتور محمد مفتاح : " فإننا نظن أن القصيدة [بمقد رالية ابن عبدون] عبرت عما هو أعمق وأشمل وهو اتخاذ البشرية الجدال بالمتبوع والدفع بالرمح قانوناً بدلاً من الدفع بالتي هي أحسن . ومخالفة الطبيعة البشرية لسنن الكون هذه جعلت للشاعر ينمّ للذهر ، ولكنه في الوقت نفسه يمدحه لأنه هو المقتصر للمظلومين من الظالمين " (تحليل للخطاب الشعري . ص ٣٤٢).

٤ .

ينتقل هذا التأسيس التدرجي والتسق في كتاب دينامية النص . تطوير وإجاز (البيضاء / بيروت ، ١٩٩٧ . ص ٢٢٤) إلى تنوع طبيعة النص ، على مستوى جنسه الأدبي ، والجمع بين قراءة النص الشعري والنص القصصي ثم النص القرآني بالتدرج . ومن ثم ينتقل الباحث أيضاً من بؤبؤ النص المغلقة إلى بؤبؤ النص المفتوحة ، بالمعنى الإستمولوجي ، مع تطوير مفهوم التناص إلى مفهوم الجوارية واستقدام مفاهيم جديدة مثل المستورورة والتناصل والصراع والإسجام . وكلها

مفاهيم تتعقد وتتعاقد ، في هذا المشروع التّسقي ، بهدف تصديق النسق أصلاً ، وتشبيد البناء اللّام والمطلوب بصدد نظرية النّص - نظرية للنّص ، واردة ومحتملة وممكنة ، بل متحوّلة باستمرار من منطقة إلى منطقة أخرى داخل جغرافية العلم المعرفي التجريبية ، مادياً ورمزياً ، بالنسبة إلى الأدب أولاً ، ثم بالنسبة إلى الخطاب بعد ذلك . وتؤول هذه المفاهيم في خلفيتها إلى مفهوم جامع ، إلى مفهوم - أم ، هو الدينامية ، المفهوم الذي سيمسك ظلاله وينشرها على تنمة متواليّة المشروع فيما سيأتي ، خاصة في كتاب التشابه والاختلاف . وسأأتي هذا المفهوم مقترناً بمفاهيم أصلية تابعة له ونابعة منه ، بالمعنى الإستمولوجي والإجرائي في التصور والتحليل ، باعتباره مفهوماً إطاراً هذه المرة . وفي مقدمة هذه المفاهيم الانتظام والتفاعل اللذان يرتبطان ، من حيث القراءة ، بمفهوم التناص عندما يفترنان ليحققا بُعد الإشتغال النصي تركيبياً ودلالياً ثم جمالياً . ويتميز كتاب دينامية النّص ، في هذا الباب ومن موقع القراءة التّعاقدية بالذات في جزء من تجلياتها وفي تعالقها ، ربما بمستوى القراءة الاستكشافية والقراءة الحفرية على السواء ، يتميز هذا الكتاب بمقدمته النظرية الطويلة ، نسبياً (من ص ٧ إلى ص ٤٨) ، والتي تعيد إلى الواجهة أبعاد هذا الاقتران وأبعاد النسق بأكمله كما طرحها ، بشكلٍ ضمني ، في كتابي في سيمياء الشعر القديم وتحليل الخطاب الشعري ، وكما أطرت مفاهيم ذلك وكما أثّرت تصورات المبدئية في مقاربة النّص ، ومن ذلك المقصدية . وتفتّرح هذه المقدمة النظرية مفاهيم جديدة ، خاصة مفاهيم التواصل والتفاعل لتربط ذلك بما سيؤسسه الفصل الأول من كتاب دينامية النّص لأول مرة ، وهو مفهوم نمو النّص الشعري وغيره إطلاقاً من مبادئ كلية (المقصدية ، التفاعل ، التملك ، التوليد ، التحويل ، الزمان والقضاء ، الإنسجام) ومن

مفاهيم نوعية كالأيقونية مثلاً ، أو الرمزية الصوتية ، على أن ما يوحد بين كل هذه التمثيلات التسمية ، عندما نخضعها لمقياس ما ذهبنا إلى اعتباره الإستمولوجيا الأدبية ، هو الوعي المعرفي المتحكم فيها : " تلك إشارات عابرة إلى بعض المفاهيم الموظفة ، وقد أبرزنا ما هو أساسي ، وأضللنا كثيراً منها ، لأن القارئ سيدرك ذلك بنفسه ، ولكن هاجسين اثنين كانا - فيما يخيل إلينا - يشغلنا عن كل تحليل هما : دينامية النص واتسجابه ، وسنعمقهما في دراسة قادمة خاصة بالاستعارة " (دينامية النص . ص ٤٨) : إنه وعي يقترح ويؤنس ويميز بين الكلي والجزئي بقدر ما يميز بين الخاص والعام ويميز بين القناعة الذاتية والجدوى المنهجية مع إعمال النظر باستمرار والمراجعة في الاقتراح والتأسيس متى دعت الضرورة إلى ذلك ، علماً بأن بعض القناعات اللزومة تظل قائمة وتضع حداً فاصلاً بين الهدم والبناء ، من ذلك ما تؤكد مكاسباً ومكتسبات النسق على مستوى التصورات المركزية ، كالتصور " البنيوي " مثلاً : " ولكن ما هي عناصر البنية ؟ لا نجد ذكراً لها ، وإنما نستنتج من إلحاح بتعطيل على إطراد الفرضية الواقعية التي تعين بمحددتين : تركيبي يتعلق بعامل ، وموقعي يتعلق بالوضع الفضائي - الزماني " (نفسه . ص ١٦) ، " وعلى هذا ، فإن مواقع العناصر والعلاقات فيما بينها وتمايزها وتفردها هي ما تعطي للعنصر هويته ، فالموقع سواء أكان ذهنياً أم فيزيائياً هو أرض العمليات الدلالية ومنطلقها " (نفسه . نفس الصفحة) .

٥ .

في كتاب مجهول البيان (توبقال . البيضاء . ١٩٩٠ . ص ١٤٤)

ينتقل الخطاب من مستوى الخطاب النقدي الذاتي إلى مستوى الخطاب الميتافنقي ، ذلك أنه لا يقتفي بتقديم المفاهيم والتصورات على غرار الكتب السابقة له ، وإنما يتجه إلى ممارسة تحريات غمقية في ذاكرة الموروث النقدي البلاغي عند القدماء من موقع إستمولوجي صرف في منطوق النماذج المستعارة في التفكير الأدبي . وبذلك يحتل هذا الكتاب موقعاً خاصاً في بناء النمق المعرفي لدى الدكتور محمد مفتاح ، وإن كان يتفاعل معه من خلال تجاوز التفاعلية ونقدها نظراً لشموليتهما وبساطتهما (ص ٩) ، والميل إلى التفكيكية مع نقدها بدورها ، واستعادة الظاهراتية والدينامية اللتين تشكلان غشاءً جويًا تحلق فيه مجمل إنجازاته وأبحاثه وتأليفه . وهو الأمر الذي يقيم أود شجرة نسب قوية بين هذا الكتاب وكتاب التلقي والقؤول . مقارنة نسقية (المركز الثقافي العربي . البيضاء / بيروت . ١٩٩٤ . ص ٢٣٩) كما يعلن عن ذلك في التقديم : " هذا الكتاب تسبق للبحث عن بعض المسائل التي طرحناها في كتاب مجهول البيان " (ص ٧) .

إن المشروع الذي يصدر عنه الدكتور محمد مفتاح مشروع يتجاوز محيط ودائرة التفكير الأدبي ، ويجعلنا نذهب بعيداً في تصور هذا التفكير على ضوء القضايا والإشكالات التي يطرحها ويسعى إلى بسط الرأي فيها من موقع التنظير والممارسة دائماً . وإذا كنا ، من موقع القراءة التعاقدية ، نبرز رجحان كلفة الضرورة العلمية التي تدعو دائماً إلى تطوير المفاهيم وتخصيبها ونحتها واستبدالها ، فإننا من موقع القراءة الاستشكافية نجد أنفسنا مدفوعين إلى اعتبار هذا المشروع لبنة أساسية في تصور العلاقة بين النظرية والمجتمع ، وبين كل محطات هذا المشروع المتواصلة وأساس القناعات التي تحكمت في دعوة الباحث إلى تحديث الدراسة الأكبية من خلال تحويل المفاهيم العامة إلى مفاهيم

إجرائية تتسم بالدقة والوضوح والملاءمة وضمنان التوافق . وهي سمة غالبية جعلته يلج دالماً في مقدمة كل كتاب - محطة ، على الخلفية النظرية التي يستمد ويستدعي منها المفاهيم ، بقدر ما يلج أيضاً بشكل مواز ، على تحديد هذه المفاهيم في حد ذاتها ، مفهوماً بعد آخر ، قبل استعمالها وإخضاعها لمنطق النقد والمساءلة والمقايسة والنجاعة بحثاً عن الاتساجم والاتساق والتماسك داخل النظرية والخطاب النقدي المشيد على أنقاض طوطولوجيات كبرى أو صغرى على المواء ، وبذلك ينتقل النسق من عموم الشعر ، في الكتاب الأول (١٩٩٢) ، إلى الخطاب الشعري ، في الكتاب الثاني (١٩٩٥) ، ثم إلى النص ، في الكتاب الثالث (١٩٨٧) . كما ينتقل من المفاهيم العامة بالتدرج إلى التعميد والتخصيص والتطويق أكثر . ونستطيع القول ، ضمن هذه الهرمية المتصورة للنسق ، أن أهم ما يميز مشروع الباحث الدكتور محمد مفتاح في هذا الباب ، أي مستوى القراءة التي نقرحها ، هي سمة التفاعلية ، ليس كمفهوم نصي تحليلي هذه المرة ، وإنما كسمة نقدية وميتانقدية قائمة أصلاً في لغة الخطاب النقدي لديه ، وفي الجهاز المعرفي الثقافي بموازاة ذلك أيضاً : إنه مشروع يحاور القديم وينتقده بعين فاحصة ، ويحاور الجديد ويعتله بنفسه معتقناً ، بل يضيف إليهما معاً إشرافات نابعة من ضرورة تفعيل النسق لخدمة الذات والآخر على السواء . وليس الأمر بجديد في هذا المنحى الأركيولوجي للنسق . إذ نجد علاماته بارزة في أصل المشروع الذي عبرت عنه أطروحة الخطاب الصوفي . مقارنة وظيفية (الرشاد . البيضاء . ١٩٩٧ . ٣٢٨) وهي تتجه منذ سنة ١٩٨١ إلى من النسق . ومن خلال ذلك تحسن بهذه النزعة التفاعلية النقدية بين مكنسبات المعرفة النقدية العربية الموروثة والمعرفة النقدية الغربية الحديثة والمعاصرة ، وتحسن بدور النص في بناء " الحقيقة " التاريخية والمجتمعية والعقلية (الذهنية) والإبداعية من

خلال الشعر والنثر وأدب والتصوف ، بل بناء الحقيقة السوسايسية والاقتصادية والايديولوجية أيضاً . وتقودنا سمات النسق ، في هذا الكتاب المنكور قبل قليل ، إلى تجاوز حدود علم النص ، أو حدود الإيستمولوجيا الأدبية مؤقتاً ، كما سعينا إلى طرحها متصلين ، لإقامة جسر تصوري باتجاه مقومات المركز الأنثربولوجي في التحليل والتأويل، وفي تصور العلاقة بين المفاهيم والأنظمة أو المنظومات المتحركة فيها وفي إنتاجها ، ومن ذلك نظام الثقافة . ويتجلى هذا المركز في الكتب الثلاثة المتلاحقة (١٩٩٠ ، ١٩٩٤ ، ١٩٩٦) . لكننا نعرّ على تجلياته وتمثلاته في الكتب الأولى . لنذكر بالمناسبة ما جاء في سيمياء الشعر القديم : " وهذا الموقف المأساوي يذكر بموقف مأساوي آخر عاشته الأمة الإسلامية وترسب في لا شعورها الجمعي عبر أحقاب مديدة وعبر ما تناقلته الرواة وقصته القصاص ، ونعني به موت الرسول " (ص ١٤٢) ، ولتذكر كذلك ما جاء في كتاب تحليل الخطاب الشعري : " كما أنه من المبتذل أن يقال إن الشاعر يمتص نصوص غيره ، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال ، ولذلك فإنه يحب موضعة نصه أو نصوصه مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها ، وزمانياً في حيز معين " (ص ١٢٥) . ويضيف قائلاً بعد ذلك مباشرة : " فقصيدة ابن عبدون لشاعر أندلسي مسبقته قصائد ومقطوعات في الغرض نفسه . تقدمتها حكايات عن الأمم البائدة ، وأخبار تاريخية وعاصرتها وتلتها كذلك . ولذلك يتعين قراءتها على ضوء ما تقدمها وما عاصرها وما تلاها لتلمس ضروب الاختلاف والاختلاف " (نفس الصفحة) . أما في كتاب التشابه والاختلاف ، فإننا نقف على خلفية أنثربولوجية واضحة المعالم أكثر نتناول ما أسماه الدكتور محمد مفتاح " نسقية الثقافة " في إطار " التحليل الثقافي " (ص ٢٤) . ويتضح لمتتبع مشروعه العام ، في هذا الجانب بالذات ، دون

سواء ، أن المركز الأنثروبولوجي واردة باستمرار في مجمل كتبه وتأليفه المتواشجة ، لكنه لا يظهر بجلاء ، إلا عند ممارسة التأويل والقراءة الهرمينوطيكية للخطابات بغض النظر عن طبيعتها وجنسها الأدبي في القراءة هو كتاب الخطاب الصوفي في تقديرنا الخاص والمرحلي . وهو الكتاب - المشروع في حد ذاته الذي يؤسس كل إمكاناته النظرية والتحليلية بالاستناد إلى هذا المركز وإلى الإثنوبولوجيا الثقافية البنيوية بشكل عام ، ويكفي أن نقل ، لتأكيد هذا ، عند تصور " الوثيقة " (الفصل ١) و " الخريطة المغربية " (ص ١٢) والتميز بين " التساير الكلي " و " التاريخ المتردي " (ص ٢٨) ، ثم عند تحديد مفاهيم " الزاوية " (ص ٣٦ - ص ٤٢) والتميز داخله بين " المحرس " و " السرج " و " الناظور " و " الحصن " و " القصر " (ص ٤٥) و " القلعة " إلخ .. (ص ٤١) ، دون أن ننسى تحديد مفهوم " الوظيفة " (الفصل ٢) واستخلاص النتائج القائمة على أساس " القراءة " : " يتبين من هذه القائمة أن كثيراً من العلاقات والزوايا كانت قائمة على ساحل البحر ، وهو قوام له مغزاه ، من حيث أن البحر يدرّ أرزاقاً كثيرة من تجارة وصيد ونحوهما ، ولكنه يتسبب في كثير من المشاكل استمدت منها الربط والزوايا المذكورة قوتها . وأهم هذه المشاكل القرصنة التي كانت مسيطرة للأعمال التجارية " (ص ٤٧).

٦

هل نستطيع ، بعد كل هذا الذي سعيينا إلى الكشف عنه ، أن نتحدث عن قراءة جذولية لمشروع الدكتور محمد مفتاح ؟

أكد أنها قراءة واردة ولازمة ، فكل كتاب ينتمي إلى شجرة نسب مستقلة نسبياً عندما نصيب الخناق عليه من منظور ومنطوق

نظرية - نظريات النص - ويقدر ما تنتمي الكتب الثلاثة الأولى ، قبل مجهول البيان إلى البوطيقا والستيمبوتيقا مجتمعين ، فإنها هي نفسها تؤسس للكتب والتأليف والأبحاث والدراسات اللاحقة وتتجاوز بناء النسق إلى بناء التماذج وتقدمها ، بل هدمها وتأسيس أفق تقويضها ، وهذا ما قد نُسبنا فيه القراءة الجدولية مقترنة بقراءة حفرية نصيقة بها. ومن شأن اقتران هاتين القراءتين أن يكشف عن النزعة الموضوعية العقلانية التي يتميز بها مشروع الدكتور محمد مفتاح بعيداً عن المثالية التجريدية أو الواقعية المحنطة ، كل ذلك في اتجاه صياغة مشروع الدكتور محمد مفتاح بعيداً عن المثالية التجريدية أو الواقعية المحنطة ، كل ذلك في اتجاه صياغة مشروع قراءة استثنائية سواء تعلّق الأمر بالأدب (الشعر ، النثر ، الخطاب ، النص) أم بالمعرفة والعقل: الأول باعتباره نشاطاً أو فاعلية إنسانية بشرية ، والمعرفة باعتبارها ممارسة وتجربة ، أما العقل فهو محرك الأنساق ويقدم هذا المشروع الذي حاولنا الكشف عن بعض آلياته وإبدالاته نموذجاً حياً على تفاعل النسق الأدبي والنسق المعرفي والنسق العقلي في بناء التماذج والتفريعات في الدراسة والبحث والتأليف .



ملاحم العالمية
الأدبية في عصر
الانحلال والعولمة

حسام الخطيب

في كتاب مختصر - على غير
 العادة - سماه مؤلفه الدكتور محمد
 غنيمي هلال اسماً غير مختصر هو:
 " دور الأدب المقارن في توجيه
 دراسات الأدب العربي المعاصر "،
 يفرّد المؤلف فصلاً خاصاً لما
 سماه: " عالمية الأدب وأصول التجديد وعوامله"، ويقدم تعريفاً مقترحاً
 لعالمية الأدب على النحو التالي :

"وعالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التي
 كتب بها إلى أدب أو آداب لغات أخرى ، إما للإفادة منها ، وورود
 مناهلها ، وإما لإمدادها بما به تنقى وتكمل في نواحيها الفنية
 وموضوعاتها" (١).

وواضح أن هذا التعريف مقارني احترالي ، وهو مستند إلى
 تعريفات رواد المقارنة الفرنسية ، ولكنه يثير تساؤلات كثيرة . فكيف
 مثلاً يخرج أدب أمة من حدودها لكي يفيد من أدب أمة أخرى ويرد
 مناهلها ؟

على أي حال أوردت هذا التعريف لأشير إلى أن المقصود
 بعالمية الأدب في العصر الحاضر ليس العالمية المقارنة في تصورات
 كتاب مثل محمد غنيمي هلال أو فان تيينغ أو فرانسوا غويار ، الذين
 كانوا مشغولين بقضية التأثير والتأثير في الأدب ، وليس أيضاً مفهوم
 الأدب العالمي Weltliteratur الذي تصوره غوته العظيم بديلاً إنسانياً
 للآداب القومية والمحلية . ولكن المقصود هو " ارتقاء أدب ما ، كلياً

أو جزئياً ، إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته ، والإقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته ، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي للعالمي لمرحلة من المراحل، أو على مدى العصور " .

وأعلن مسؤوليتي الكاملة عن هذا التعريف ، وأقدم بين يديه الإيضاحات التالية :

١ - على مدى عصور التاريخ كان هناك اعتراف بوجود آداب معينة ذات تأثير كالأدب اليوناني والهندي ، وأعمال معينة ذات تأثير مثل الكوميديا الإلهية لدانتى ، وأعمال شكسبير و(ألف ليلة وليلة) وأشعار عمر الخيام ، وذلك بصرف النظر عن قوة التأثير العامة للأدب الذي تنتمي إليه ، وهذا هو المقصود بقولنا (كلياً أو جزئياً) في التعريف .

٢ - أسهمت هذه الأصائل ، التي تجاوزت حدود اللغة أو القومية ، في مشروع بناء مناخ أدبي عالمي مشترك ابتداء من العصور الحديثة ، وكانت في الماضي تنضوي تحته مناطق واسعة من العالم وفقاً للتوزيع الحضاري اللغوي ، كالمنطقة الأوروبية والمنطقة العربية والمنطقة الآسيوية وهكذا ، ولكنه لم يكن يتصف بالشمول العالمي الذي نعرفه اليوم .

٣ - على أن خريطة المناخ الأدبي العالمي لم تكتمل إلا في العصر الحديث ، إذ بدا كما لو أن هناك زياً عالمياً خاصاً specific mode منتشراً في مختلف مناطق العالم متعايشاً مع الأزياء المحلية ومصحوباً بمعايير نوقية مشتركة ، وهو أشبه شيء بموجة أزياء (موضة) السيدات. بل إن مراكز تصديره وإشعاعه هي نفسها المراكز العالمية الكبرى للأزياء : باريس ، لندن ، واشنطن ونيويورك ، موسكو (سابقاً) وطوكيو إلى حد ما .

٤ - لا يستطيع أي أدب أن ينتشر عالمياً إلا من خلال مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى. وهذه العواصم المعدودة وملحقاتها تكاد تتحكم بمصير (الزى الأجنبي) تحكماً كاملاً. وإذا كان صحيحاً مثلاً أن معظم موجات المذاهب الأدبية كالرمزية والسريرية انبثقت انبثاقاً طبيعياً من باريس فإنه صحيح أيضاً وبدرجة مساوية، أن ما نالت من شهرة في العصر الحاضر بعض آداب، أو أعمال أدبية تنتمي إلى العالم الثالث، إنما تم عن طريق العواصم الكبرى، ولعل أوضح مثال لذلك رواية أمريكا الجنوبية في السبعينات التي اشتهت شهرتها فجأة، بعد أن اقتنعت باريس بها^(١). ونحن نعرف كيف يزحف كتاب عالميون كبار وفنانون إلى باريس باستمرار ربما لكي يوطدوا شهرتهم أو ليتفاعلوا مع المناخ العالمي؛ هل نذكر **سفور أم غابرييل غارسيا ماركيز**؟

٥ - تختلط بالعامل الفني عوامل كثيرة سياسية وحضارية واقتصادية وشخصية وإقليمية، يكون لها تأثيرها في عملية الترشيح للعالمية، وتلعب الجوائز العالمية الكبرى مثل نوبل للآداب وغونكور وبولتزر (ولينين ولوتس وغيرها سابقاً) دوراً كبيراً في نفخ بالون الشهرة الأدبية للأعمال المرشحة للعالمية. ويبدو جانب كبير من هذه العملية مصنوعاً مديراً manipulated. وإن كانت التجربة أثبتت أن ما ينفع الناس يبقى وأما الزيد فيذهب جفاء. فما أكثر الذين نالوا جائزة نوبل للآداب على مدى السنين ولم يصمدوا لامتحان الزمن واختلقوا عن المسرح بالتدريج، وبصراحة أكثرهم من اليهود الذين نالوا الجوائز إما في ظروف التعاطف الدولي معهم بعد الحرب العالمية الثانية وإما تحت تأثير عجلة الدعاية فوق الأدبية من سياسية وغيرها.

ومع الأسف، لا يسمح المجال الحالي بالتوسع في الجوانب المختلفة لظاهرة (العالمية) المعاصرة.. ولكن يجب أن يضع المرء في

ذهنه أن العملية ليست آلية ، أي أن العمل المحلي لا يبلغ مرتبة العالمية بمجرد توفر صفات إبداعية فيه ، وأنه يحتاج لأن يدخل في سلسلة من الألفية النوعية والشروط الذاتية واللغوية والإطارية حتى يتبوأ المكانة التي تؤهله لها إمكاناته الذاتية .

أولاً : مقومات ذاتية

وقد آن الأوان لأن نسال السؤال الذي لابد منه : ما هي مقومات العالمية ؟ أو ما هي الشروط الداخلية التي تؤهل عملاً ما لأن يكون عالمياً .

أ - الموقف الإنساني هو الأساس .

تقول الفطرة وتدعمها التجربة أن الأساس الأول هو المقياس الموقف أو المضموني أو الفكري . أي ماذا يقدمه الديوان الشعري أو الرواية أو الكتاب النقدي من فهم لقضية الإنسان سواء في إطار مجتمعه الخاص أم في إطار الكون والمصير . ومهما جرى التركيز على الخواص الجمالية والتألق الفني والإتقان وما أشبه ذلك ، فإن هذه الخواص تبقى شرطاً مسبقاً ، ولا يتطابق موقعها الجوهري في ميزان النقد الأدبي مع موقعها المقصود في ميزان العالمية . ذلك أن المعيار الأساسي للعمل الجيد هو إضاءة جوانب من موقف الإنسان في غمرة الصراع الاجتماعي أو الفردي أو القومي أو الأيديولوجي أو المعرفي ضمن إطار التطلع المتحرق لتوسيع معرفة الذات والآخرين وترقية المقدر على السيطرة على الأشياء في الكون ... وهذا المقياس متوافر موضوعياً في جميع الأعمال التي استطاعت أن تصل إلى المرتبة العالمية . أي أنه لا يوجد

أف عمل ذف شهرة عالمفة إلا فءمل فف ثفافاء ففسفراً للكون أو الفوءو أو المصففر أو المءمع أو العالم الءالفف للإنسان . وفذا القول فنفطق على سلملة الروافع الإنسانفة World Classics ابتداء من (أوففب) والمسرءفاء الإءرففة الفففة ومسرح شكسففرف ؛ ومروراً بـ (الكومفءفا الإلهفة) و(رسالة الففران) و(رباعفاء الففام) و(قصفءة إلى الرففب الغربفة) لشلف ؛ والفقالاً فف العصر الءفءف إلى أشعار ناضم ءءمء وطاغور وبافلو نففروءا وأراءون ولوركاف ، وروافاء ءفمس ءوفمس وئولسئوف وإرنسء همفغواف وءوسئوفسكف وشولوفرف وءافرفل ءارسفا ماركفز ونءفب مءفوظ .

ب - اللون المءلف ونكهة الخاصة .

مع أن قضية الموقف الإنسانف ءءء الشرط الأساسف لارءفاء الأءب إلى مسئوف العالمفة فأنه ففب عءم آءذ فذا الءكم على إءلافه ، بل فءمن أن فنفظر إلى الأمر نظرة شءفءة المرونة ، وألا فظن أن ءءرفء القضية الإنسانفة والبء عن ءءربة المءلفة فمكن أن فكوناف مؤهلاً عالمياً مطلقاً كما فءفل إلى الكئفرفن . وفنفف أن نقرر أيضاً أن هناك أعمالاً أءبفة باقية لا فرفب سبب بفالفاف إلى طبعفة الموقف الءف نفقرءه من قضية الإنسان ، ولكن إلى ما ءءمع به من نكهة مءلفة وشءصففة قومفة أو إلقفمفة خاصة ، ومقرة على ءءفر عن روح منطقة معفاء من العالم فف مرءلة ءارففة معفة . فمثلاً فرفب ءانب كبفر من مسرر الروافع الروسفة فف القرن ءاسع عشر إلى أنفا ءففض بالروح الروسية المءلفة ... وءاففلء على نكهءفا الخاصة وبءاف كما لو أنفا ءعالء فذا الموضوع أكءر من ففره . وفنفطق فذا الطرح على ءوسئوفسكف وئولسئوف وءوغول . وفف المرءلة الءالفة فمكن أن فنفطق فذا ءءفء

على أصال غابرييل غارسيا ماركيز ونجيب محفوظ التي احتفظت دائماً بنكهة التوابل المحلية لتجربة الإنسان في مجتمع محدد (أمريكا الجنوبية، ومصر العربية)، وكلاهما نال وسام العالمية رسمياً من خلال جائزة نوبل للآداب، مع تنويه باللون المحلي الخاص جداً لتجربتهما الأدبية.

ج - عامل التفرد والابتكار والغربة .

وبالطبع هناك عوامل أخرى أساسية مثل : التفرد Uniqueness أو الابتكار أو الإدهاش أو الإغراق في صفة خاصة بعينها . فأحياناً يحظى عمل ما بشهرة فائقة بسبب ما فيه من نون نوعي جداً ومميز جداً قد يختلف اختلافاً كبيراً عن روح المنطقة الأجنبية التي يشتهر فيها أو عن المناخ الأدبي السائد عالمياً . ولكن هذا العامل وحده لا يكفي بالطبع وإذا قرن بعوامل أخرى مساعدة فإنه يحظى بفعالية كبرى . وبما أن الشهرة حتى الآن كانت تأتي عن طريق العواصم الغربية فإنه لا ضير من التأكيد أن عنصر (العجب أو الغربة Exotism) مازال فعالاً في ذهن الغربي بوجه خاص وفي معظم مناطق العالم أيضاً . ومازال القراء الأوروبيون مثلاً يبحثون عن أدب الشرق في تجارب (ألف ليلة وليلة) و(عمر الخيام) أو في كتب الجنس العربية والهندية والشرقية القديمة بوجه عام ، بل هم مصرون على أن تبقى صورة الشرق هي صورة (ألف ليلة وليلة) التي يقرؤونها منذ صغرهم ، ولا يستريحون إذا تغيرت الصورة ، لأنها مصدر إمتاع لهم وتميز .

د - توازن بين الخاص والعام .

ولكن يبقى السؤال قائماً بشأن إمكانية العمل الجيد في التوفيق

بين القطبين اللذين يتنازعان كل إنتاج فني وهما المحلية والإنسانية . أي كيف يستطيع عمل ما أن يكون مخلصاً لمناخه الخاص ولشرطيه الزماني والمكاني وأن يكون قادراً في الوقت نفسه على التجاوب مع التطلعات الإنسانية للكبرى المتجاوزة للشروط الزمانية المكانية (الزمكانية) المتغيرة ؟

يبدو أن المطلوب هو عملية توازن دقيقة جداً بين الخاص والعام، ما يخص مجتمعاً معيناً في فترة معينة وما يخص الإنسانية بالمعنى المطلق ؛ وكذلك بين المتحول والثابت ، أي بين ما هو طارئ وزمني وبين ما هو جوهري ومتكرر على المدى فيما يتعلق بالحقيقة الإنسانية . وحين ينجح الكاتب في تحقيق هذا التركيز اللطيف الدقيق الذي يصل أحياناً إلى درجة التميز فإنه يكون قد حقق الشرط الأساسي للتجاوب مع محيطه الخاص ومع المحيط الإنساني العام ببقاء العمل الأدبي في موطنه ومن ثم على المستوى العالمي ... وهكذا فإن الأشعار والروايات الباقية في العالم - أي ما يسمى عادة بالروائع العالمية - تتمتع بالمقدرة على استثارة القراء المحليين كما تستجيب لأعقد الدوافع الكامنة في أعماق الناس في مختلف أصقاع العالم خارج بلدها الأصلي ، بحيث يرى فيها الإنسان نفسه وتجربته من خلال التلوينات الإقليمية أو الفكرية المختلفة التي قد تخدم في الكشف عن المخبوء ، مثلما تكشف مادة طبية كالباريوم عن تضاريب المعدة عند التصوير .

هـ - الإبداع الفني هو الشرط المسبق .

حتى الآن جرى الحديث عن العامل الموقفي في بقاء الأدب ، أي عن جوهر التجربة التي يقدمها العمل الأدبي ، ويستطيع المرء أن يزعم

أن هذا الجوهر هو الذي يضمن العظمة والبقاء للعمل الأدبي ، إذا توافر معه الشرط الآخر الذي لابد منه وهو شرط الإتيقان الفني . وعلى نحو ما ذكره ت . س . إليوت :

" إن عظمة الأديب لا يمكن أن تحدد بالمعايير الأدبية وحدها ، مع أننا يجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تستطيع أن تقرر ما هو أدب وما هو غير أدب " .

ومع ذلك إننا مهما تحدثنا عن أهمية الموقف في الأدب فإن ذلك يبقى مشروطاً دائماً بشرط الإتيقان أو الإبداع الفني . وهكذا يكون في كل عمل فني عاملان يقرران مصيره هما الموقف والإبداع . وليس من الطبيعي الفصل بين هذين العاملين ، فهما يبدوان في الروائع مثل سببقة ذهبية مشعة ذات مكون واحد لا مكونين . إنها مزج كيميائي بلغ إتقانه درجة أن تصبح العناصر الداخلة فيه كلاً واحداً منصهرأ . ويحسن أن نلاحظ هنا أنه كلما ارتقى العمل الفني أصبح الفصل بين عناصره غير ممكن ، وينطبق ذلك بوجه خاص على قضية الشكل والمضمون . ولكن هذا الفصل يبدو أسهل للأعمال الأقل شأنأ . وإذا ، لابد من توافر شرط الإتيقان الفني لأي عمل يرشح نفسه للعالمية ، وهذه الحدود المعينة من الإتيقان ليست لها مواصفات واضحة متفق عليها ، بمعنى أن الإتيقان يمكن أن يتحصل من خلال مراعاة المعايير الفنية سواء من حيث التصميم العام للعمل أم من حيث خصوصية الخيال أم من حيث دقة التعبير وجماليته وطاقته الإيحائية أو الموسيقية ... ولكن شهدنا في الأيام الأخيرة أعمالاً تلجأ إلى مخالفة كل المواصفات المتعارف عليها ، ومع ذلك توصف بأنها مبدعة وفنية ، وتحظى بالاعتراف العام لجمهور القراء العالمي .

ويبدو أن هذه الأعمال تلجأ إلى طريقة الصدمة الكهربائية

وتعتمد الإدهاش بءفلاً لكل معفار موضوع ، كروافة (بولفمسفز) لففمس جوفس ، وتمثفلفة (فف الفظار عوفو) لفصاموفل بكف . وفلك أنه لا فوفف ففففف ففائف فف عالم الإفءاع الأفبف والفنف ، " ففأف ففم بلعف الإففهام ففلك هو البفان فف فلك المفال " كما قال الجافظ قبل فلفة عشر قرنأ . فف فففة الجمال الفنف والإففان كائف ءالماً مفففة ووفعف علماء الجمال والفقاد والمنظرفن الأفبففن أمام ففء ففموس ، ولكنفا فف العصر الفاضر وبعء ففففف موفة الفءائف أفبفف مفففففة المنال ففرففأ . والفمفءاً العام لمسحر الفائفف ففا ففألف من مزفج فرفب من الفوفر والإدهاش والإشارة ، والفزوف على المألوف ، والفلاعب بمسفوفاف الوعف ، وفففر الجملة ، والاسفعمال الفاص فءأ والفصفف للكلمة وففر فلك .

وفجب ألا ففمف أن الففء ففا ففناول شرط الإففان الفنف فف إطار مسائلة (العالمفة) ، وهذا بالفعب فزف الطفن بلة لأن الففففف الفنف ففا لا ففحصر بفوق منطقة معفنة من العالم وفقالففا المفراقمة ، بل هو أشبه بفقل مففوف لمفففف ألوان الففارب الإفءاعفة . وحسب المرء أن ففكف بهذا الصء ءرورة فوفر شرط الإففان الفنف بوصفه شرطأ لاربأ لا فف ففه فف عملفة الفرففف للعالمفة ، وأن مففوم هذا الشرط مرن فءأ ومفراوف ومطاف ومسفص على الففففف الفافع .

فائفأ : مقوماف لفوففة

وفل فافب المقاففب الأفبفة ففك المقاففب الفوففة الفوففة ، ولمنا ففءفء عن الاسفعمال الففوف فف الأفب الفف هو جزء من عملفة الإفءاع المشار إلففا سابقأ ، ولكن الففء فءور ففا فوف (جنسفة اللغة)

التي يكتب بها الأدب . فحظوظ اللغات من العالمية تختلف من لغة لأخرى اختلافاً شديداً ، كما أن الظروف العالمية لكل لغة تختلف حسب تكتلات المناخ العالمي السياسي والاقتصادي ، والحضاري بوجه عام . ولعل تراجع حظوظ اللغة الروسية في تسعينات القرن العشرين أكبر دليل على هذا الاختلاف . ولكن من الواضح جداً أن الأفعال المكتوبة باللغات الحية هي التي تتمتع بفرص أكبر للعالمية ، وذلك على النحو التالي :

أ - كلما كانت اللغات الحية ذات الطابع العالمي مثل الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والروسية والألمانية أقوى امتداداً خارج حدود الدول التي تتكلمها ، فإن آدابها تتمتع - بنسبة قوة هذا الامتداد - بفرص انتشار على المستوى العالمي . وبالطبع تنصدر اللغة الإنكليزية هذه القائمة ، وتأتي بعدها بمصافاة كبيرة لغات أوروبا الغربية الأخرى ، وإن كانت اللغة الفرنسية قد ميزت نفسها دائماً بالمقدرة على الانتشار الأوسع في المجالات الثقافية عامة والأدبية والفنية بوجه خاص . وما زالت الفرنسية حتى اليوم (أواخر القرن العشرين) مصدر إشعاع قوي للمذاهب الأدبية والفنية والدراسات النقدية واللغوية الحديثة .

ب - كلما كانت هذه اللغات الحية ذات انتشار واسع أصلاً في مناطقها الخاصة فإن آدابها تحظى بفرص أفضل للإشعاع العالمي ، وأبرز مثال على ذلك انتشار آداب اللغة الإسبانية في العالم المعاصر . ولكن هذا العامل وحده لا يكفي ، فمن المعروف مثلاً أن الصينية هي أكثر لغات العالم انتشاراً من ناحية عدد الناطقين بها ، ولكن هذا العامل يحتاج إلى دعم من عوامل أخرى ، مثلما كان الشأن مثلاً بالنسبة للروسية قبل التسعينات ، حتى كانت عجلة الإعلام السياسي والثقافي السوفييتية تدعم اللغة الروسية وتفرضها عالمياً . ومع تقلص نفوذ هذه العجلة تقلصت فرص العالمية للمادة الأدبية المكتوبة بالروسية ، كما هو ملاحظ في العقد الأخير من القرن العشرين .

ج - كلما كانت هذه اللغات ، مثل الإنكليزية والفرنسية ، متسعة المصدر للإبداعات التي ترفدها من أفراد متميزين ينتمون لشعوب وأعراق متعددة كانت فرص إشعاعها العالمي أقوى ؛ ربما لأن هذا الافتتاح يوسع مدرج انتقاء الأعمال الجيدة من جهة ويقوي ، من جهة أخرى ، الجوهر الإنساني للعمل الأدبي . إذ يتسع صدر هذه اللغات لكل والف ذي موهبة ، وتفتح له الأبواب وتوضع وسائل النشر تحت تصرفه حين يثبت جدارته ، حتى لو كانت مادته ماسة بجوانب من معتقدات أهل هذه اللغات أو عاداتهم أو تقاليدهم ، فهم لا يحاسبون الكتاب على الحرف والرأي ، كما تفعل بلدان كثيرة تقوم ثقافتها على مواقف ... التحريم أو مناهضة النقد . وهذه ميزة للعواصم العالمية (الكوزموبوليتانية) مثل باريس ولندن . ويلاحظ أن اللغة الإنكليزية تجاوزت في العقود الأخيرة من القرن العشرين كل حد ، وتضافر عامل الامتصاص الأدبي للمواهب العالمية مع منظومة عوامل الامتصاص الأخرى أو الشلطة الدماغية brain deain ، بحيث أصبحت الثقافة المحلية في بلدان اللغة الإنكليزية بجوانبها المختلفة (الفكرية والعلمية والصناعية) مهياة لتقبل أية موهبة أجنبية وتمثلها في العجلة المحلية . وهذه ظاهرة من ظواهر العولمة ، مع العلم أن العلاقة بين الأدب والعولمة الثقافية واللغوية معرضة لتغيرات كثيرة في العقود القليلة القادمة .

د - يضاف إلى كل ما تقدم أن المؤسسة الثقافية في أكبر البلدان الناطقة باللغات الحية ترصد الموازات وتضع الخطط لنشر هذه اللغات وثقافتها وإبداعاتها ، وترجمتها ، ووضعها في بؤرة اهتمام الإعلام الثقافي والمنظمات الدولية . وقد أصبحت لدى بعض هذه البلدان مثل بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة خبرة فعالة في هذه المجالات ، كما تحول نشر اللغتين الإنكليزية والفرنسية إلى تجارة Business رابحة .

ويتبع ذلك طبعاً أن كل ما يكتبه الآخرون من غير الناطقين بها يلقي فرصاً عالمية ممتازة من خلال الترجمة والبحث الثقافي . ويمكن هنا أن نشير إلى الجهود التي تبذلها اليابان عبر (مؤسسة اليابان Japan Foundation) لنشر أدبها وثقافتها . ولحديث اللغات جوانب أخرى كثيرة لا يتسع لها المجال الحالي .

ثالثاً مقومات إيطارية مقاييس أخرى ولا مقاييس

على أنه لا ينبغي الاعتقاد إطلاقاً بأن كل عمل فني جيد يحمل خواص الموقف الإنساني يستطيع بالضرورة أن يرقى إلى دائرة العالمية، إن المسألة ليست مفتوحة هكذا ، ولا هي آلية ، وما أكثر ما في السجن من مظلومين كما يقولون . إن مبدأ العالمية خاضع لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة وليست الأفعال ذات الشهرة العالمية هي بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع . وإلى جانب المصادفة هناك مقاييس أخرى دنيوية أو فوق أدبية :

١ - فهناك المقياس السياسي - الحضاري . أي مقياس قوة الأمة التي ينتمي إليها الأدب المرشح للعالمية لا في المجال السياسي والعسكري فحسب بل - وأهم من ذلك - في مجال الإشعاع الحضاري . ويؤثر هذا المقياس تأثيراً شديداً في طبيعة الفرص المتاحة لبقاء العمل الفني على المستوى الإنساني .

فمثلاً بلوغ عمل فرنسي أو أمريكي أو ياباني أو روماني مستوى العالمية أسهل كثير من بلوغ عمل عربي أو باكستاني أو كوري . ولكن

يجب أن لا ننسى أيضاً أن زحمة التنافس في البلدان المتقدمة تجعل شق الطريق إلى الشهرة على المستوى القومي عملية صعبة دونما خرط الفتاد وتجعل آلية الالتقاء معقدة ؛ ولكن بعد أن تفتح الطريق المحلية إلى العمل المبدع تصبح فرص الدخول في التنافس العالمي مذللة ، على حين أن المجال في البلدان النامية مفتوح نسبياً لأن ميادين الإبداع غير مستغلة وغير مشبعة ، ولكن طبعاً تبقى آلية التقاء الأفضل فيها غير منضبطة بمعايير مطردة وغير قائمة على مبدأ تكافؤ الفرص^(٢).

والحقيقة أن هناك مسائل كثيرة تتدخل في فرص العالمية ... ويبقى صحيحاً ما ذكرناه سابقاً من أن العواصم الكوزموبوليتانية الكبرى تفرض أذواقها واختياراتها على العالم وتخلق نوعاً من المناخ العالمي للثقافة لا تقتصر مكوناته على النواحي الأدبية والفنية إنما تختلط فيه مسائل حضارية وسياسية ومصالح متباينة . ولعل أكثر مثال على ذلك ما كان يشهده الغرب قبل انهيار الاتحاد السوفياتي من دوي حول الكتاب السوفييات المنشقين مثل باسترناك ونابوكوف وسولجنستين ، وما كانت تقدمه الكتلة الاشتراكية من دعم إعلامي للأدباء الثوريين والمكافحين ضد الاستعمار ، مواء من أبناء بلادها أم من أبناء العالم الثالث .

فالشعر النضالي الفلسطيني مثلاً خطأ الخطوة الأولى المؤهلة للعالمية من خلال قنوات البث الثقافي في موسكو وعواصم أوروبا الشرقية ثم خطأ الخطوة الثانية من خلال التعاطف العالمي الشامل مع القضية الفلسطينية. وتعود شهرة الشاعرين الآسيويين ناظم حكمت وفايز أحمد فايز ، والكاتب الإفريقي الجنوبي ألكس لاغوما إلى هذه القنوات نفسها .

٢ - ثم إن هناك وسائل اتصال ثقافي محددة تشكل الألفية الطبيعية لبلوغ العالمية ، وبإيج الأمة التي لا تملك هذه الوسائل . ولكن ، مرة أخرى ، يحسن الاطمئنان إلى أن كثيراً من الأصاال التي

أثرت حولها ضجة مصطنعة لم تصمد لامتحان البقاء العالمي وسرعان ما طرحت في أقبية النسيان ، كما أن الماحة العالمية شهدت حالات كثيرة أعطيت فيها فرصة جديدة لأعمال تعرضت لغمط حقها في الماضي... ويبقى المجال دائماً مفتوحاً لتغيرات الأذواق والظروف ولشظارة الشاطرين . على أن ظاهرة تزايد عجلة الإعلام الثقافي عن طريق الشبكات الفضائية وتفجر الثورة الاتصالية المعلوماتية عند نهاية القرن العشرين بدأت تهيء مناخاً عالمياً ثقافياً وأدبياً موازياً نسبياً لامتدادات العولمة ، وربما خاضعاً لاحتكاراتها الكبرى . على أن دراسة وسائل الاتصال الثقافي في علاقتها بمسألة العالمية في الأدب ، ولاسيما بعد التطورات الاتصالية المذهلة في أواخر القرن العشرين ، تحتاج إلى جهد بحثي مستقل ومتابعة مستمرة . إلا أنه ما من شك في أن حظوظ انتشار الأدب عالمياً من الزاوية الكمية أخذت بالتضاعف بفضل عوامل مثل : تكنولوجيا المعلومات ، والقنوات الفضائية ، والفيض الحر للمعلومات (إنترنت) ، والإخراج المرفق hypermedia ، والمعاجم الإلكترونية (نسبياً) ، وكذلك تجاوز الحدود في مفهومات العولمة الحديثة.

أما من الناحية النوعية والجوهرية والجمالية فيبدو أن تأثير الثورة الاتصالية ومناخ العولمة في قوايين العالمية ومقوماتها مازال غير واضح حتى الآن ، ويمكن أن يكون ذا حدين ، وتحتاج التجربة إلى بعض الوقت حتى تختمر ، وربما كان العقد الأول من القرن الحادي والعشرين قميناً بجلاء المؤشرات المناسبة .

الهلوالمش

- ١ - ء محمد الءفف هلل : مور الأءب الءلزل فف ءوفه ءراسل الأءب العربف المعاصر؁ القاهره؁ معهل الءراسل العربفة العلففة؁ ١٩٦٢
- ٢ - مع الأسل عفا هو الواقع القلم وإن علور الءورة الااءصلفة مسلف بلوف عفا الواقع؁ وماءلسل هلك مءااة بلظام القاصءف عالمف ءءفء فمءفا لو نناءف بلظام أبلف عالمف ءءفء قلم علفف ففف؁ من الااءصال لألب القلرل القلفة
- ٣ - وبالطبع بلففف أن نأءء هءه الأحكام بالملهورم الالبف القرفل ولاسلما من ناهفة وءوء فروق كئفرة لوففة بفن بلد وأخر؁ فمئلا فف بعض القلال العربفة ووءءل تشءفء مالف ونشرف للماهبل القائللة ءل بلوق ما هو موءوء فف بلءان مقلامة كئفرة؁ وقء لوءظ هءا القشءفء بوفه ءافص ءلال العءفن الأءرفن من القرفل الطرفن فف منطفة الخلفف العربف



فري تعريف اللاهعقول (١)

- نوافلار نودوروف -

ترجمة - نجوى الرياحي القسنطيني

تعريف أول للامعقول - رأي القدماء

- اللامعقول حسب المخطوطة التي

عثر عليها في سارجوسه Sargosse -

تعريف ثان للامعقول أشد وضوحاً

وأكثر دقة - تعريفات أخرى

مستبعدة - نموذج فريد من اللامعقول هو كتاب " أوريليا " Aurélia

لترفال (Nerval)^(١)

• • •

يعيش ألفار (Alvar) الشخصية الرئيسية في كتاب كازوت

(Cazotte) الموسوم بـ " الشيطان العاشق " Le Diable Amoureux^(٢) منذ

أشهر مع كائن من جنس الإناس يعتقد أنه روح شريرة هي الشيطان أو

أحد توابعه . والكيفية التي ظهر بها هذا الكائن تدل بوضوح على أنه

ممثّل للعالم الآخر . ولكن يبدو أن تصرفاته البشرية بنوع خاص ،

(والأنثوية بصفة أخص) ، والإصابات الحقيقية التي يتلقاها تثبت على

العكس من ذلك ، أن الأمر يتعلق ببساطة بإمرأة ، بإمرأة تحب ، وحين

يسأل ألفار (Alvar) بيوندتا (Biondeta) من أين قدمت تجيب " أنا في

الأصل سبقة^(٣) وواحدة من أكثرهن رفعة ... " (ص ١٩٨)^(٤) . ولكن ، هل

توجد السكفيات ؟ . ويواصل ألفار " إني لم أتبين شيئاً مما سمعت . ولكن

أي شيء في مغامرتي كان قابلاً للإدراك ؟ وكنت أقول في نفسي يبدو لي

كلّ هذا حلماً . ولكن هل حياة البشر مخالفة لذلك ؟ كل ما في الأمر أنني

أحلم بطريقة خارقة للعادة أكثر من غيري (...) أين يكون الممكن ؟ وأين

يكون المستحيل ؟ (ص ٢٠٠ - ٢٠١)^(٥) .

على هذا النحو يتحير ألفار ويتساءل (والقارئ معه) إن كان ما يحدث له حقيقةً وما يحيط به واقعاً بالفعل (وإن فللميليفيات وجود) أو أن الأمر يتعلق ببساطة بوهم يتخذ هنا هيئة الحلم .

وينتهي ألفار بعد ذلك إلى فصل هذه المرأة عنها التي قد تكون الشيطان . وفزعاً من هذه الفكرة ، يتساءل [ألفار] مجدداً " ترى هل نمت؟ هل لي من السعادة حظ لا يكون معه كل ما جرى سوى حلم ؟ " (ص ٢٧٤)^(٧) . وسرى أنه الرأي نفسه . تقول " لقد حلمت بهذه الضيعة وبكل سكانها " (ص ٢٨١)^(٨) . ويظل الغموض على حاله إلى نهاية المغامرة : واقع أم حلم ؟ حقيقة أم خيال ؟

ونجد أنفسنا على هذا النحو في صميم [مسألة] اللامعقول . ففي عالم هو عالماً بالفعل هذا الذي نعرفه دون شياطين ولا ميليفيات ولا هامات ، يجد حادث لا يمكن أن يفسر بقولتين هذا العالم المؤلف ذاته . ولا بد للذي يعاين الحدث أن يختار أحد الحلتين الممكنتين . فإما أن الأمر يتعلق بوهم من أوهام الحواس وينتاج المخيلة وتظل عندها قوانين العالم على حالها ، وإما أن الحدث قد جد فعلاً فهو جزء متمم للواقع إلا أن هذا الواقع محكوم عندئذ بقوانين لا نعرفها نحن . فإما أن الشيطان وهم وكان خيالي ، وإما أنه يوجد بالفعل تماماً مثل الكائنات الحية الأخرى مع مراعاة أننا نادراً ما نلتقي به .

يشغل اللامعقول زمن هذا التردد . وما أن نختار هذا الجواب أو ذلك ، حتى نحيد عن اللامعقول لنلج جنساً [أدبياً] مجاوراً هو الغريب أو العجيب فاللامعقول هو التردد الذي يشعر به كائن لا يعرف سوى النواميس الطبيعية تجاه حدث فوططبيعي " فوق - الطبيعي " في ظاهره . مفهوم اللامعقول يتحدد إذن بالقياس إلى مفهومي الواقعي والخيالي .

وهذان الأخيران جديران بأكثر من مجرد الإشارة إليهما ولكننا نؤجل البحث فيهما إلى الفصل الأخير من هذه الدراسة .

هل نعتبر مثل هذا التعريف طريفاً على الأقل ؟ يمكننا أن نجده منذ القرن التاسع عشر وإن مصوغاً صياغة مختلفة . عند الفيلسوف والمتصوف الروسي فلاديمير سولفيوف (Vladimir Soloviev) أولاً . يقول " إننا نحتفظ دائماً في صلب اللامعقول الحق بإمكانية خارجية وشكلية لتفسير الظواهر تفسيراً بسيطاً . ولكن في نفس الوقت ، يفتقد هذا التفسير التقادراً كاملاً كل ما يرجع [قيامه] من الدأخل (ذكره توماشفسكي Tomachevski ص ٢٨٨)^(١٠) . فثمة ظاهرة غريبة يمكن تفسيرها بطريقتين : بقلّة من العلل الطبيعية وأخرى الفوطبيعية وإمكانية التردد بين الاثنين هي التي تولّد أثر اللامعقول .

وبعد بضع سنوات ردّد منتاقي رودس جامس (Montague Rhodes James) وهو كاتب إنجليزي مختصّ بحكايات الأشباح نفس العبارات تقريباً . يقول " من الضروري أحياناً أن يكون لنا مخرج ننفذ منه إلى تفسير طبيعي . لكن لا بدّ لي أن أضيف : ليكن هذا المخرج على جانب من الضيق حتّى لا نستطيع استخدامه " (ص ٦)^(١١) . وها نحن من جديد أمام حلّين ممكنين وهذا أيضاً مثال ألماني وأكثر حداثة . تقول أليجار ايمان (Olga Reimann) : " يشعر البطل باستمرار وبوضوح بالتناقض بين العالمين ، عالم الواقع وعالم اللامعقول وهو ذاته حائر أمام الأشياء الخارقة التي تحيط به "^(١٢) وبإمكاننا أن نطيل هذه القائمة إلى ما لا نهاية له . مع ذلك نلاحظ فارقاً بين التعريفين الأوليين والتعريف الثالث . فللقارئ هناك أن يتردّد بين الإمكانيتين الإشتيتين وللشخصية هنا [أن تفعل ذلك] وسنعود إلى ذلك قريباً .

ولابد أن نلاحظ كذلك أن تعريفات اللامعقول التي نجدها في كتابات حديثة [نشرت] في فرنسا إن لم تكن معاكسة لتعريفنا ، فإنها لا تتناقضه أيضاً . وسنقف دون أن نبالغ في ذلك ، على بعض الأمثلة المقترحة من النصوص " التأسيسية " . كتب كاستامس (Castex) في كتابه " الحكاية اللامعقولة في فرنسا " " Le Conte fantastique en France " يتميز اللامعقول بتدخل عفيف لما هو غريب في نطاق الحياة الواقعية . (ص ٨)^(١١)

ويقول لوي فاكس (Louis Vax) في كتابه " الفن والأدب اللامعقولان " L'Art et la littérature fantastiques " ترغب القصة اللامعقولة ... في أن تقدم لنا نحن ساكني هذا العالم الواقعي حيث نقيم ، أناساً مثلنا يوضعون فجأة في **حضرة ما يتعذر تفسيره** " (ص ٥)^(١٢) . ويقول روجي كايوا (Roger Callois) في مؤلفه " في صميم اللامعقول " " Au Cœur du fantastique " اللامعقول كله تصدع في النظام المعترف به وبروز مفاجيء لما هو غير مقبول ضمن الشرعية اليومية الثابتة " ص ١٦١)^(١٣) . ومن البين أن هذه التعريفات الثلاثة يكرّر بعضها بعضاً عن قصد أو عن غير قصد . فتحة في كل مرة " الغريب " و " ما لا يفهم " و " ما لا يقبل " الذي يندس في " الحياة الواقعية " أو في " عالم الواقع " أو كذلك في " الشرعية اليومية الثابتة " .

وهذه التعريفات موجودة إجمالاً في التعريف الذي اقترحه المؤلفون الأوائل الذين سبق أن ذكرنا . وهي تعريفات سبق أن قضت بوجود فئتين من الأحداث [الأحداث] التي تنتمي إلى العالم الطبيعي [الأحداث] التي تنتمي إلى العالم الفوطبيعي . (لأن التعريف [الذي اقترحه] سلفيوف (Sotouviou) وجايمس (James) وغيرهما ... أشار

علاوة على ذلك إلى إمكانية تقديم تفسيرين للحدث الفوطبيعي وبالتالي إلى مسألة اضطرار بعضهم إلى الاختيار بينهما . فقد كان [التعريف] بناء على ذلك أكثر إيجاء وثرأء . و[التعريف] الذي قدّمناه نحن ، قد اشتقّ منه ، وهو بالإضافة إلى ذلك يلجّ على الطبيعة التمييزية للامعقول (باعتباره حدّاً فاصلاً بين الغريب والعجيب) عوض أن يجعل منه جوهرأً (مثلما فعل كاستاكس (Castex) وكايوا (Caillois) وغيرهما) .

ويحقّ لنا القول بصفة أعم أن جنساً [أدبياً] يتحدّد دائماً بالقياس إلى الأجناس المجاورة له .

ولكنّ التعريف مازال يفتقد الوضوح ، فعلينا أن نتقدّم أكثر من أسلافنا في هذا الصّدّد .

لقد سبق أن لاحظنا أنّه لم يذكر بوضوح إن كان للقارئ أن يتردّد أو للشخصية ولا ما هي الفوارق بين ترنّد وآخر . فكتاب " الشيطان العاشق " Le Diable amoureux ⁽¹¹⁾ يقدم مادة أهزل من أن تحلّل تحليلأً أصق . فالترنّد والشك لا يشغلاننا إلاّ هنيهة . لذلك سنعمد كتابأً آخر بعد ذلك بحوالي عشرين سنة سيخوّل لنا طرح مزيد من الأسئلة . وهو كتاب يفتتح عن جدارة عهد القصّة اللامعقولة ، إيه المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة لجان بوتوكسي (Jan Potocki) ⁽¹²⁾ .

تسرد علينا في بادئ الأمر سلسلة من الأحداث لا يتعارض أيّ واحد منها معزولأً مع قوانين الطبيعة تماماً مثلما دربتنا التجربة على معرفتها . ولكنّ تراكمها في ذاته يشير إشكالاً .

يقطع ألفونس فان وردن (Alphonse Van Worden) بطل الكتاب والراوي فيه ، جبال سيارا مورنا (Sierra Morena) . وفجأء يختفي

خادمه موشيتو (Moschito) . وبعد ذلك بسويغات يفتلي خادمه لوباز (Lopez) كذلك . يؤكد سكان البلد أن المنطقة تسكنها الأرواح ، تسكنها روحا قاطعي طريق شيقاً منذ عهد قريب .

يصل ألفونس إلى فندق مهجور فيتهياً للنوم ولكن حين تعطن الساعة عن منتصف الليل ، تدخل غرفته " زنجية جميلة نصف عارية حاملة في كل يد مشعلأ " (ص ٥٦)^(١٧) فتدعو إلى أن يتبعها . وتقوده إلى قاعة تحت الأرض حيث تستقبله أختان شابكتان جسيقتان عليهما ثياب شفافة فتقدمان له الطعام والشراب . فتعترى ألفونس أحاسيس غريبة وتتولد في ذهنه الحيرة . يقول " ما عدت أعرف إن كنت ضحية نساء أو ضحية شيطانات مكرات تضاجع الرجال خلال نومهم " (ص ٥٨)^(١٨) . ثم إتهما ترويان له بعد ذلك **وقائع حياتيهما** وتبينان أنهما ابتسا عنه شخصياً . ولكن مع صيحة الذيك الأولى ، تقطع الرواية ويتذكر ألفونس أنه ليس للأشباح سلطة إلا ابتداء من منتصف الليل حتى أول صيحة للذيك كما هو معلوم " (ص ٥٥)^(١٩) .

إن هذا كله بطبيعة الحال لا يشذ تماماً عن قوانين الطبيعة كما نعرفها وغاية ما يمكن قوله أنها أحداث غريبة ومصادفات مخالفة للمألوف . أما الخطوة التالية ، فهي حاسمة إذ يجد حدث ما عاد في إمكان العقل أن يفهمه . فهذا ألفونس يستلقي في السرير فتلتحق به الأختان (أو لعله يحلم بذلك لا غير) . ولكن الشيء المؤكد أنه لم يعد موجوداً في السرير ولم يعد موجوداً في قاعة تحت الأرض حين استيقظ يقول " لقد أبصرت السماء وأدركت أنني كنت في الهواء الطلق (...) كنت ممزداً تحت مشنقة لوس هارمنوس (Los Hermanos) وجئتُ الأخوين زوتو (Zoto) لم تكونا معلقين بالمرّة بل كائنا معدّتين إلى جانبي " (ص

٦٨^(١٠). هذا إذن حدث فَوْطَبِيعِيّ أَوَّل . فقد تحوَّلت فتاتان جميلتان إلى جَنَّتَيْنِ متعلَّقتين .

والفونس رغم ذلك لم يقتنع بعد بوجود القوى الفوطبِيعِيَّة وهو ما كان سيُزيل كلَّ تردد (وينهي اللامعقول) .

يبحث الفونس مساءً عن مكان يقيم فيه فيبلغ كوخاً يسكنه ناسك . وهناك يلتقي شخصاً منهُ الشيطان هو باشيكو (Pasheco) الذي يروي قصته إلا أنها مشابهة لقصة الفونس مشابهة مريبة . فقد قضى باشيكو ليلة في الفندق ذاته ونزل إلى قاعة تحت الأرض وأمضى الليل في سرير مع أختين . وفي القد صباحاً استفاق تحت المشنقة بين جَنَّتَيْنِ . وقد جعلت هذه المشابهة الفونس حذراً . لذلك وضَّح للنَّاسك فيما بعد أنَّه لا يعتقد في الأرواح ولمسّر تفسيراً طبيعياً مصائب باشيكو وأولَّ التَّأويل نفسه مغامراته الفَتَخَصِيَّة قائلاً : ما كنت أشك في أن ابنتي عني كائنات امرأتين من لحم ودم . فقد نُبِّهني إلى ذلك إحساس لا أعرف كنهه كان أشدَّ تأثيراً من كلِّ ما روي لي عن قدرة الشياطين . أما عن الحيلة التي احتيل بها عليّ لوضعي تحت المشنقة فقد اغتضت منها كثيراً (ص ٩٨ - ٩٩)^(١١).

فلوكن ما قلته صحيحاً . ولكن أحداثاً جديدة ستؤجج شكوك الفونس فهو سيلتقي ابنتي عمه من جديد في مغارة . وذات مساء تجلبته حتى سريرده وقد أظهرتا استعداداً لخلق خزائني عَظْمَتَهما ولكن ليتمَّ ذلك يجب أن يتجرَّد الفونس نفسه من ودعة دينية يحتلِّظ بها حول رقبته . وتضع بدلها إحدى الأختين خصلة من شعرها . وما إن هدأت فورات الحبِّ الأولى حتى سمعت الدقَّة الأولى المعلنَّة عن منتصف الليل... فدخل إلى الغرفة رجل أطرد الأختين وهذا الفونس بالموت ثمَّ

اضطره بعد ذلك إلى تناول مشروب . وفي الغد صباحاً ، استيقظ ألفونس مثلما نتصور تماماً تحت المشنقة بجانب الجثث . ولم تعد حول رقبتة خصلة الشعر بل حبل المشنقة .

وحين مرّ ألفونس ثانية بالفندق الذي قصده في الليلة الأولى اكتشف فجأة بين فتحات الأرضية الخشبية الودعة التي كانت قد سلبت منه في المغارة . يقول " لم أعد أدرك ما كنت أفعل ... فرحت أتخيل أنني لم أخرج حقيقة من هذه الحانة البائسة وأنّ النامسك والمحقق [يذكر لاحقاً] والأخوة زوتو كانوا كلّهم أشباحاً هيأتها الفتنات سحرية (ص ١٤٢ - ١٤٣) ^(١٢١) .

وحتى تُرجّح الأمور أكثر ، فإنّه [ألفونس] يجتمع بباشيكو الذي كان قد التقاه أثناء مغامرته الليلة الأخيرة . والذي يقدم له تفسيراً للحدث مغايراً تماماً . وهو " أنّ الفتلتين الشابتين بعد أن داعبته بعض المداعبة نزعتا من رقبتة ودعة دينية كانت حولها . ومنذ تلك اللحظة ، فقدتا جمالهما في نظري وتبيّنت أنّهما مشنوقا وادي لوس هارماتوس (Los Hermanos) . ولكنّ الفارم الشاب إذ ظلّ يعتبرهما شخصيتين مليحتين ، فقد أهدى عليهما من النعوت الطفها . عندئذ نزع أحد المشنوقين الحبل الذي كان حول رقبتة ووضعه حول رقبة الفارم الذي عزّله عن عرفاته بمداعبات أخرى . وفي النهاية أسدلا الستار فلم أعرف إذن ماذا فعلا ولكنّ لظنّ أنّهما أتيا فاحشة منكّرة " (ص ١٤٥) ^(١٢٢) .

ماذا نصدّق ؟. فالفونس يعلم جيّداً أنّه قضّى الليلة مع امرأتين ولهتين . ولكن ما سرّ يفظته تحت المشنقة ، والحبل الذي حول رقبتة ، والودعة الدينية في الفندق . وحكاية باشيكو ؟ إنّها ذروة الشكّ والتروّد.

وقد زادها شدة اقتراح أناس آخرين على ألفونس تفسيراً فوطبوعياً للمغامرات . وعلى هذا النحو فإن المحقق الذي سيحجز في وقت ما ألفونس ويهذه بالتعذيب ، يسأله " هل تعرف أميرتين من تونس ؟ أو بالأحرى ساحرتين دنيبتون مصاصتي دماء حقيرتين وشيطانتين ماكرتين ؟ " (ص ١٠٠) ^(٢١).

وستفخره بعد ذلك رابيك (Rabeca) مضيكة ألفونس قائلة " نحن نعلم أنهما شيطانتان من جنس الإثا وأن اسميهما أمينة وزبيدة " (ص ١٥٩) ^(٢٢).

وأحسن ألفونس مرة أخرى وقد خلا إلى نفسه بضعة أيام أنه استرجع قواه العقلية فهو يود أن يجد تفسيراً " واقعياً " للأحداث . يقول " وعندئذ تذكّرت بضع كلمات تفوّه بها عن غير قصد دون إيساتويل دي سا (Don Emmanuel De Sa) حاكم هذه المدينة ، جعلتني أعتقد أنه لم يكن جاهلاً تماماً بوجود الجوملار (Gomelez) الغامض . فهو الذي كان أمكني بخادمي الاثنين لوباز وموشيتو . وأدركت أنهما قد فارقاني عند مدخل لوس هارماتوس المشؤوم بأمر منه . وإن ابنتي عني وربيك ذاتها كثيراً ما ألهمتني أنه يراد اختباري . فربما قدّم لي في محطة الإستراحة شراب لتتويمي فلم يعد بعد ذلك شيء أسهل من نقلني أثناء نومي إلى المشنقة المشؤومة . وقد يكون باشيكو قدّم عينه بسبب أي حادث آخر لا صلة له بعلاقته الغرامية مع المشنوقين . وقد تكون قصته المرعبة خرافة . ولا شك أن الناسك الذي سعى دائماً إلى اكتشاف سرّي كان عوناً لجوملار أراد أن يختبر قدرتي على الكتمان . وأخيراً ، لعل ربيك وأخاها زوتو (Zoto) وزعيم الغجر . لعل كل هؤلاء الناس قد اتفقوا على اختبار شجاعتي " (ص ٢٢٧). ولذلك المتنب لم تحسم المسألة لأن أحداثاً ليست ذا بال ستمتدج ألفونس إلى الحلّ الفوطبوعي من جديد .

فهو يبصر عبر النافذة امرأتين يتصوّر أنّهما الأختان المعروفتان . ولكنه حين يقترب منهما يكتشف وجوهاً لا يعرفها . ويقرأ بعد ذلك قصّة من قصص الشيطان تشبه كثيراً قصّته إلى درجة أعترف معها " أن الأمر يكاد ينتهي بي إلى الاعتقاد أنّ شياطين قد بعثت الحياة في جثث مشنوقين لمخادعتي " (ص ١٧٣)^(١٦) . يكاد الأمر ينتهي بي إلى الاعتقاد " هذه هي الصيغة التي تلخص مبدأ اللامعقول . ولعلّ الإيمان المطلق مثل الرّيبة الكلّية يقودنا خارج دائرة اللامعقول . إنّما التردد هو الذي ينفخ فيه الحياة .

من الذي يتردّد في هذه الحكاية ؟. إنّهُ ألفونس أي البطل . ذلك ما ننبئهُ على الفور . إنّهُ هو الذي سيكون له طوال الحكاية أن يختار بين تاويلين . ولكن ربّما لو كان القارئ قد نبّه إلى " الحقيقة " ولو كان يعرف في أي اتجاه يجب أن يحسم ، لاختلّفت الوضعيّة تماماً .

فإنّ اللامعقول إذن يتضمّن اندماج القارئ في عالم الشخصيات . وهو يتحدّد بالإحساس المبهّم الذي يكتنف القارئ نفسه إزاء الأحداث المسرودة .

ولابدّ من التّوضيح حالاً " إنّنا إذ نتحدّث على هذا النّحو لا نفكر في هذا القارئ المخصوص الموجود أو ذلك بل في " وظيفة " للقارئ في النصّ (مثلاً أن وظيفة الرّاي مضمرة فيه) . وإنّ وقوفنا على هذا القارئ الضمّني مائل في النصّ بنفس الدقّة التي عليها أفعال الشخصيات .

إنّ تردّد القارئ إذن هو شرط اللامعقول الأوّل . ولكن هل من الضروري أن يتقمّص القارئ شخصية معينة مثلاً هو الشّأن في مؤلّف " الشيطان العاشق " وفي المخطوطة ؟. وبمعنى آخر هل من الضروري

أن يكون التردد معروضاً في صلب العصل ؟. إن أغلب المؤلفات التي تستجيب للشرط الأول ، تلبي كذلك الشرط الثاني . وثمة مع ذلك استثناءات كما هي الحال في حكاية فيرا (Vera) لفيولي دي ليزل آدم (Villiers de L'Isle - Adam)^(١٧). فإن القارئ يتساءل هنا عن انبعاث زوجة الكونت . وهذه ظاهرة تتعارض وقوانين الطبيعة يبدو أن سلسلة من القرائن الثانوية تثبتها . والحال أن لا أحد من الشخصيات يشارك في هذا التردد لا الكونت أتول (Athol) الذي يعتقد اعتقاداً راسخاً في الحياة الثانية لفيرا (Vera) ولا حتى الخادم العجوز رايموند (Raymond) . فالقارئ إذن لا يقتصر أية شخصية والتردد ليس معروضاً في النص .

وننقل إن الأمر ، في قاعدة التلخيص هذه ، يتعلق بشرط اختياري من شروط الاعمقول . فهو يمكن أن يوجد دون أن يفي به ولكن أغلب المؤلفات الاعمقول تخضع له .

وحين يترك القارئ عالم الشخصيات ويعود إلى تصرفه الخاص به (تصرف قارئ) ، فإن خطراً جديداً يهدد الاعمقول ، خطراً يكمن في مستوى تأويل النص . فثمة قصص تتضمن عناصر فوطبوعية دون أن يتساءل القارئ أبداً عن طبيعتها إدراكاً منه أنه لا يجب أن يصدق كل ما ورد فيها . فإذا تكلمت حيوانات ، لم يخالفنا أي شك لأننا نعرف أن عبارات النص تؤوك تأويلاً آخر نسميه تمثيلاً .

ونلاحظ الوضع المعاكس لذلك بالنسبة إلى الشعر . فيكفي أن نطالب الشعر بأن يكون تمثيلاً ، حتى يمكن لنا في الغالب القول بأنه لا معقول . ولكن المسألة غير مطروحة . فإن قيل مثلاً إن الـ " الأنثى الشعرية " تندثر في الفضاء ، فإن هذه لا تعدو أن تكون مقطعاً لفظياً علينا فهمه كما هو دون محاولة تأويله .

إنَّ اللامعقول إذن لا يتضمَّن وجود حدث غريب يثير لدى القارئ والبهل حيرة فحسب ، بل كذلك طريقة في القراءة يمكن أن نعرفها في الوقت الحاضر تعريفاً يقوم على النفي بقولنا إنها لا يجب أن تكون " شعريّة " ولا " تمثيليّة " . وإذا عدنا إلى المخطوطة ، لاحظنا أنَّ هذا الشرط كذلك مستوفي فيها . فلا شيء يخول لنا من ناحية أنَّ نقدّم على الفور وأوياً مجازياً للأحداث الفوطبيعية المذكورة . ومن ناحية ثانية فإنَّ هذه الأحداث مقدّمة كما هي وعلينا أن نمثّلها لا أن نعتبر الألفاظ التي تصفها مجرد تركيب لوحات لغويّة لا غير .

ويمكن أن نجد في جملة روجي كايوا التّالية إشارة إلى خاصيّة النصّ اللامعقول هذه " يتوفّر هذا الضرب من الصّور من اللامعقول في صلبه ، وسط بين ما وقع لي أن أسميته صورا لا متناهية وصورا مكبّنة... تبحث الأولى عن مبدأ التناظر وترفض مسبقاً كل دلالة . بينما تترجم الثانية نصوصاً معيّنة إلى رموز ، يسمح معجم مختصّ بردها حداً بعداً إلى خطاب موافق " (ص ١٧٧)^(٢٨).

إنّنا الآن قادرون على ضبط تعريفنا للامعقول وإتمامه فهذا [اللامعقول] يستوجب أن تستوفي ثلاثة شروط .

يجب في البدء أن يضطرّ النصّ إلى اعتبار عالم الشخصيات شبيهاً بعالم الكائنات الحيّة وإلى التردّد بين تفسير طبيعيّ للأحداث المذكورة وتفسير غير طبيعيّ لها . ثمّ يمكن أن نشعر شخصيّة كذلك بهذا التردّد . وهكذا يوكل دور القارئ إن أمكن القول ، إلى شخصيّة [ما] . فيكون التردّد من ثمة مشخّصاً ويصبح غرضاً من أغراض الأثر ويتطابق القارئ الحقيقيّ مع الشخصيّة [الروائيّة] في حال القراءة المتأدّجة .

وأخيراً فإنّه من المهمّ أن يكون للقارئ موقف ما من النصّ ، فيرفض التّأويل المجازي والتّأويل " الشعريّ " على السّواء .

ولا تتماوى هذه الشروط الثلاثة في القيمة . فإن الأول والثالث يحددان حقيقة الجنس [الأبهي] . أما الثاني فيمكن أن لا يلبي بيد أن أغلب النماذج تستجيب للشروط الثلاثة .

كيف ترسم هذه الخاصيات الثلاث في الأثر النموذجي مثلما عرضناه باختصار في الفصل السابق ؟

يحولنا الشرط الأول على المظهر اللفظي للنص وبصورة أدق على ما نسميه " الرؤى " فاللامعقول حالة خاصة من مقولة أكثر شمولاً هي مقولة " الرؤية الغامضة " .

أما الشرط الثاني فهو أكثر تعقيداً . إذ يرتبط من ناحية بالمظهر التركيبي وذلك من جهة أنه يقتضي وجود نمط صوري من الوحدات تحيل على حكم الشخصيات على الأحداث الجارية في القصة . ويمكن أن نسمي هذه الوحدات " ردود الفعل " في مقابل " الأفعال " التي تؤسس عادة نسج الحكاية .

وهذا [الشرط الثاني] يرجع من ناحية أخرى ، إلى المظهر الدلالي مادام الأمر يتعلق بموضوع مشخص هو موضوع الإحساس وطريقة تدوينه . وأخيراً فإن للشرط الثالث طبيعة أعم . وهو يتعدى التقسيم إلى مظاهر ، إذ يتعلق الأمر بالاختيار بين أنماط (ومستويات) مختلفة من القراءة .

يمكننا الآن أن نقف على تعريف واضح بما فيه الكفاية . فلنقارنه من جديد ببعض التعريفات الأخرى حتى نبرهن على صحته كثيراً .

وهي تعريفات لن نبحث فيها هذه المرة عما يجعله شبيهاً بها بل عما يفرقه عنها .

يمكن من وجهة نظر تصنيفية أن تصدر عن معان كثيرة للفظ " لا معقول ". فلنتناول في البداية المعنى الذي يخطر على البال أول وهلة رغم أنه نادراً ما يذكر (وهو الذي يتبناه المعجم) : ينقل الكاتب في النصوص اللامعقولة أحداثاً غير قابلة للوقوع في الحياة هذا إن ركنا إلى المعارف المتعارف عليها في كل عهد والمتعلقة بما يمكن أن يحدث أو لا يمكن .

وهكذا نقرأ في " لاروس الصغير " Le Petit Larousse " تكون حكايات لا معقولة حيث تظهر كائنات فوطبيعية " .

ويمكن فعلاً أن نصف الأحداث بأنها فوطبيعية ولكن الفوطبيعي ، دون أن يخرج عن كونه صنفاً أدبياً ، عنصر غير مفيد في هذه الحالة . فلا يمكننا تصور جنس أدبي قد يجمع كل الآثار التي فيها عنصر فوطبيعي فيدعي تبعاً لذلك إلى أن يحشر فيه هوميروس (Homère) إلى جانب شكسبير (Shakespeare) وسرفانتس (Cervantes) إلى جانب جوته (Goethe)^(٢٩) .

إنّ للفوطبيعي لا يسم الآثار عن قرب فإنّ مجاله أوسع من ذلك بكثير .

وهناك رأي آخر أكثر شيوعاً بين المنظرين يستوجب أن نضع أنفسنا من جهة القارئ كي نضبط محلّ اللامعقول ، ليس القارئ المضمّر في النص بل القارئ الواقعي . وسنعمد لوفكرانت (H.P. Lovecraft) معيّلاً لهذا الإتجاه . وهو ذاته مؤلف للحكايات اللامعقولة خصّ الفوطبيعي في الأدب بكتاب نظري .

لا يقوم معيار اللامعقول في نظر لوفكرانت داخل النص بل ضمن تجربة القارئ الخاصة . ويجب أن تكون هذه التجربة تجربة الخوف .

يقول " إن الجوَّ هو الأمر الأكثر أهمية لأنَّ المعيار النهائي لأصالة اللامعقول ليس بنية الحكمة بل إحداث تطباع مخصوص (...). لذلك علينا أن لا نبالغ في اعتماد نوايا الكاتب وآليات الحكمة في الحكم على الحكاية اللامعقولة بل نحكم عليها وفقاً لقوَّة الانفعال التي تحدثها هذه الحكاية (...). إن حكاية ما [تعدّ] لا مقولة إذا ما توفّر للقارئ بكلِّ بساطة إحساس عميق بشعور الرهبة والرعب وبحضور عوالم وقوى غريبة " (ص ١٦) ^(٣٠).

ويذكر منظِّرو اللامعقول غالباً هذا الإحساس بالخوف أو بالارتباك وإن ظلَّ التفسير المزدوج الممكن للشرط الضروري للجنس [الأدبي] في نظرهم . على هذا النحو كتب بيتر باتزلت (Peter Penzoldt) " إن كلَّ الحكايات الفوطبيعية باستثناء **الحكايات اللامعقولة** ، هي حكايات مثيرة للخوف تضطرنا إلى التماوّل إن لم يكن ما نتصوّره معض خيال ، حقيقة في نهاية الأمر " (ص ٩) ^(٣١).

ويقترح كابوا من جهته " الشعور بغربة لا تزول محكّاً للامعقول " (ص ٣٠) ^(٣٢).

ومن المدهش أن نقرأ اليوم أيضاً مثل هذه الأحكام صادرة عن نقّاد جديين . فإذا ما فهمنا هذه الأحكام كما هي في ظاهرها ، وإذا تحمّ وجود الشعور بالخوف عند القارئ ، كان لزاماً علينا أن نستنتج (وهل يرى كتابنا هذا الرأي ؟) إن جنس أثر أدبي ما مرتّهن بمدى هدوء أعصاب قارّله . إن البحث عن الشعور بالخوف لدى الشخصيات لا يسمح كذلك بتحديد الجنس الأدبي . ففي بادئ الأمر يمكن أن تكون الحكايات اللامعقولة حكايات مثيرة للخوف . وعلى هذا النحو أنشئت حكايات بيرو (Perrault) (خلاقاً لما قاله باتزلت (Penzoldt)) ^(٣٣).

وتوجد من وجه آخر قصص لا معقولة لا خوف فيها أصلاً .
فلنستحضر نصوصاً مختلفة فيما بينها تمام الاختلاف مثل " الأميرة
برامبلا " La Princesse Brambilla لهوفمان (Hoffmann)^(٢٤) و " فيرا " Véra
لغيلبي دي ليزل آدم (Villiers de L'isle Adam) .

إنّ الخوف مقترن غالباً باللامعقول ولكنه ليس شرطه
الضروري . وقد حاول بعضهم كذلك أن يضع معيار اللامعقول عند مؤلف
القصة نفسه وإن بدا هذا الأمر شديد الغرابة . ونجد مرة أخرى أمثلة
على ذلك عند كايوا الذي لا يخشى حتماً الوقوع في المتناقضات . فهذه
الطريقة يبحث كايوا الصورة الرومنطيقية للشاعر الملهم . يقول " لابد
للامعقول من شيء لا إرادي ، مسلط ، ومن استفهام حائل بقدر ما هو
محير ينبثق بغثة من دياجير لا علم لنا بها اضطرّ صاحبه إلى أن يأخذه
كما جاء إليه (ص ٤٦)^(٢٥) . أو قوله " مرة أخرى ، اللامعقول الذي لا
ينبثق عن نية متعمدة في التحير ولكنه ينبثق على ما يبدو رغماً عن
كاتب الأثر أو بغير علم منه . ويظهر الأكثر إقناعاً عند اختباره " (ص
١٦٩)^(٢٦) .

وإنّ الحجج التي تعارض هذه " الخدعة المتعمدة " معروفة جداً
اليوم ، وذلك ما يقينا عن إعادة صياغتها .

وتستأهل محاولات أخرى في تعريف [اللامعقول] اهتماماً أقل
أيضاً وهي محاولات تنطبق غالباً على نصوص ليست من اللامعقول في
شيء . وهكذا فليمن من الممكن أن نعرّف اللامعقول بأنه مخالف
لتصوير الواقع تصويراً أميناً وكذلك للمذهب الطبيعي ، ولا [أن نعرّفه]
تعريف مارسال شنايدر (Marcel Schneider) في مؤلفه " أدب اللامعقول
في فرنسا " La Littérature Fantastique en France حين يقول " إنّ أدب

الأعقول يستكشف الفضاء الداخلي . إنَّ له صلة حميمة بالخيال وفنّي الوجود والأمل في النّجاة * (ص ١٤٨ - ١٤٩) ^(٣٧).

لقد وفّر لنا المخطوط الذي عثر عليه في سرّسطة مثلاً على التردّد بين الواقع و(النقل) الوهمي . فقد كنّا نتمسّاعل ألم يكن ما رأيناه خدعة أو خطأ في الإدراك ، وبمعنى آخر كنّا نرتاب في التّأويل الذي نفصّر به أحداثاً قابلة للإدراك .

ويوجد نوع آخر من الأعقول يحتلّ فيه التردّد موقعاً بين الواقع والخيال . ففي الحالة الأولى لم تكن نشكّ في كون الأحداث قد وقعت بل في أنّ فهمنا لها قد كان دقيقاً . أمّا في الحالة الثانية فإنّنا نتمسّاعل إن لم يكن ما تصوّرنا أنّنا أدركناه هو في واقع الأمر ثمرة للخيال. فنقول شخصيّة من شخصيّات أشيم دي آرنيم (Achim d'Arnim) (ص ٢٢٢) - وقّتي لا أكاد أميّز ما أراه يعني الواقع ممّا تراه مخيلتي ^(٣٨).

ويمكن أن يحدث هذا " الخطأ " نتيجة أسباب كثيرة سوف نبحث فيها في موقع آخر . ولنضرب هنا على هذا الخطأ مثلاً معيّراً يعزى فيه [الخطأ] إلى الجنون ، هو [مثال] " الأميرة برامبيللا " La Princesse Brimbilla لهوفمان (Hoffmann) .

نقع فجأة أحداث غريبة وغير مفهومة في حياة الممثل المسكين جغليوفافا (Giglio Fava) خلال كرنفال يتخيّل نفسه قد صار أميراً وأحبّ أميرة وخاض مغامرات عجيبة والحال أن أغلب الذين يحيطون به ويؤكّدون له أن لا شيء من ذلك حصل وإنّما هو جغليو قد جنّ . هذا ما يزعمه السيّد باسكال (Pasquale) حين يقول " سيّد جغليو أنا أعرف ما حدث لك وروما كلّها تعرف ذلك . فقد أجبرت على ترك المسرح لأنّ

عقلك قد اختلَّ .. (م ٣ ص ٢٧)^(٢١). وإن جفليو نفسه يشك أحياناً في سلامة عقله * بل قد كان على وشك الاعتقاد في أن المسيد باسكال والأستاذ باسكابي (Bascapi) كانا على حق حين اعتبراه مختلَّ العقل بعض الشيء * (ص ٤٧)^(٢٢). وهكذا يظل جفليو (والقارئ المضمر) في شكّه وليس يدري أكان ما يحيط به من صنع خياله أم لا .

ويمكن أن نقابل هذا الأسلوب البسيط والكثير التداول بآخر يبدو أشد ندرة وفيه يستخدم الجنون من جديد - ولكن بطريقة مختلفة - لإحداث القموض الضروري . ويحضرنا كتاب " أوريليا " Aurélie لنرفال (Nerval) . فهذا الكتاب يروي ، كما نعلم ، قصة الأوهام التي خيلت لشخصية من شخصيات الكتاب خلال نوبة جنون .

تعدد أحداث الرواية بضمير المتكلم . ولكن الأنا يتضمن على ما يبدو شخصيتين شخصية تدرك عوالم مجهولة (تعيش في الزمن الماضي) وشخصية السارد الذي يسجل انطباعات الأول (وهو يعيش في الزمن الحاضر) ويبدو للوهلة الأولى أن لا وجود للامعقول هنا ، لا بالنسبة إلى الشخصية التي لا تعتبر أوهامها ناتجة عن الجنون بل [تعتبرها] صورة عن العالم أكثر وضوحاً (فهو إذن في مجال العجيب) ولا بالنسبة إلى السارد الذي يعلم أنها [الأوهام] تصدر عن الجنون أو الحلم وليس عن الواقع (فالرواية من وجهة نظره ترتبط بداهة بالغريب) . ولكن النص لا ينتظم على ذلك النحو إذ يعيد نرفال بث القموض على مستوى آخر ، هنالك حيث لم تكن ننتظره . وتظل " أوريليا " حكاية لا معقولة .

وإن الشخصية في بادئ الأمر لم تثبت تماماً فيما يقدم من تأويل للظواهر ، فهي نفسها تعتقد أحياناً في جنونها ولكنها لا تذهب إلى الجزم

بذلك أبداً ، تقول " حين وجدت نفسي بين المجانين ، فهمت أن كل شيء لم يكن بالنسبة إليّ حتى الآن إلا أوهاماً ، ومع ذلك فقد بدا لي أن الوعود التي عزوتها إلي ... إيزيس (Isis) تتحقق عبر جملة من الاختبارات التي كان مقترأ لي أن أخضع لها (ص ٣٠١)^(١١).

وفي نفس الوقت لم يكن المنارد متأكداً أن كل ما عاشته الشخصية هو من قبيل الوهم بل إنه يصرّ على حقيقة بعض الأحداث المنقولة قائلًا " استخبرت في الخارج . لم يكن أحد قد سمع شيئاً . ورغم ذلك فإني مازلت متأكداً أن الصّوحة كانت حقيقة وأن جوّ الأحياء قد دوى بها ... " (ص ٢٨١)^(١٢).

ويرتبط الفموض كذلك باستخدام طريقتين في الكتابة تختلفان النص كله ونرفال عادة ما يعتمدهما معاً ويطلق عليهما اسم الماضي البعيد وصياغة الأفعال . ولنفكر أن هذه الأخيرة تقوم على استخدام بعض الصّوغ التمهيدية التي تعدّل العلاقة بين موضوع التلفظ والملفوظ دون أن تغير دلالة الجملة .

فالجملتان " المطر يهطل في الخارج " و " لعل المطر يهطل في الخارج " على سبيل المثال ، تحيلان على نفس الحدث . ولكن الثانية تشير علاوة على ذلك إلى شك الشخص المتكلم في حقيقة الجملة التي يتلفظ بها . وتفيد صيغة الماضي البعيد معنى مشابهاً لذلك ، فإن قلت " كنت أحب " أوريلى " فإني لا أضبط إن كنت مازلت على حبّها الآن أم لا . فالاستمرارية ممكنة ولكنها بصورة عامة ضعيفة الاحتمال .

والحال أن نص " أوريلى " كله يذخر بهاتين الطريقتين . ويمكننا أن نستعرض صفحات كاملة لتأييد قولنا . وهذه بعض الأمثلة المقترنة عن طريق الصدفة : " تهياً لي فني دخلت منزلاً معروفاً ... وقالت لي

خادمة عجوز كنت أدعوها مارجريت (Marguerite) وقد بدا لي أنني أعرفها منذ طفولتي .. وكنت أعتقد أن روح جدي قد تقمصت هذا العصفور .. حسبت نفسي قد سقطت في هوة تشق الكرة الأرضية . وشعرت أن تياراً من المعدن المصهور قد جرفني دون أن أحس بألم . وكان لدي إحساس بأن هذه التيارات متكوّنة من أرواح حيّة في حالة جزئية ... وقد صار واضحاً بالنسبة إليّ أن الأسلاف يتشكلون في هيئة بعض الحيوانات ليزوروا على الأرض ... * (ص ٢٥٩ - ٢٦٠) ، (أنا الذي أشدد على الكلمات)^(١٣) .. إلى آخره .

فلو لم توجد هذه الصنغ ، لكنّا غصنا في عالم العجيب من دون أية إحالة على الواقع اليومي المألوف . فنحن بواسطتها [الصنغ] نظلّ مشدودين إلى العالمين في **الوقت نفسه** وتحدث صيغة الماضي البعيد بالإضافة إلى ذلك ، مسافة بين الشخصية والمتأدّر ، بحيث نجهل موقع هذا الأخير . وبواسطة سلسلة من العبارات الاعتراضية يضع المسارد مسافة بينه وبين سائر الناس ، وبينه وبين " الإنسان العادي " أو عبارة أدقّ بينه وبين الاستعمال الشائع لبعض الكلمات (اللغة في معنى ما ، هي غرض " أوريليا " الأساسية) . كتب المتأدّر في بعض المواضع " مسترجعاً بذلك ما يسمّيه الناس عادة العقل " . وفي موضع آخر " ولكن يبدو أنه كان وهماً أوقعني فيه الرؤية " (ص ٢٦٥)^(١٤) . أو كذلك " كانت أفعالي القريبة في الظاهر خاضعة لما يسمّيه وهماً من وجهة نظر العقل البشري " (ص ٢٥٦)^(١٥) .

ولننظر في هذه الجملة نظرة الإعجاب : إن الأفعال " غير معقولة " (إحالة على الطبيعي) ولكن " في الظاهر " لا غير (إحالة على الفوطبيعي) . وهي خاضعة ... للوهم (إحالة على الطبيعي) أو بالأحرى " إلى ما يسمّى وهماً " (إحالة على الفوطبيعي).

وتعني صيغة الماضي البعيد ، بالإضافة إلى ذلك ، أنه ليس السارد الراهن هنا هو الذي يفكر على ذلك النحو بل الشخصية الغابرة .

وإن الجملة التالية كذلك تلخص كل ما في "أوريليا" من غموض "لعلها سلسلة من الرؤى اللمعقولة" . (ص ٢٥٧)^(١٦) . وهكذا يتعد السارد عن الإنسان "العادي" ويقترب من الشخصية فيحل في الآن نفسه الشك محلّ اليقين من أن الأمر يتعلق بالجنون .

ولكن السارد سيذهب إلى أبعد من ذلك ، إنه سيكرّر علناً فرضية الشخصية أي أن الجنون والحلم ليسا إلا عقلًا ساميًا . وهذا ما كانت تقوله الشخصية (ص ٢٦٦)^(١٧) . "لقد كانت روايات الذين كانوا شاهدون على ذلك النحو" تشير في نفسي ضرباً من المخطط حين لاحظت أنهم كانوا يعزّون إلى الاضطراب العقلي "الحركات أو الكلمات المطابقة لمختلف الأطوار التي كانت تمثّل بالنسبة إليّ سلسلة من الأحداث المنطقية (وهذا تطابق جملة إدجار بو) (Edgar Poe) "لم يخبرنا العلم بعد إن كان الجنون هو قسّة الذكاء أم لا .. ح.غ.ج H.G.S (ص ٩٥)^(١٨) وكذلك "كنت أتمنى ... اعتقاداً مني أن الحلم يمكن الإنسان من الاتصال بعالم الأرواح" (ص ٢٩٠)^(١٩) . ولكن لتسمع كيف يتكلم السارد : "سأحاول .. أن أسجل انطباعات مرض طويل مدّى كلّ في غياهب فكري . ولا أدري لماذا أستعمل لفظة مرض هذه لأنّي فيما يتصل بذاتي لم أشعر أنّي أحسن حالاً ممّا أنا عليه قط . وكنت مرّات أعتقد أنّ قوّتي ونشاطي قد تضاعفا . فقد كانت المخيلة تجلب لي ملذّات لا نهائية ... " (ص ٢٥١ - ٢٥٢)^(٢٠) أو كذلك "مهما يكن الأمر فإنّي أعتقد أن المخيلة البشرية لم تخرع شيئاً غير حقيقي في هذا العالم أو في [العوالم] الأخرى"^(٢١) . وما كان يمكنني أن أرتاب فيه كنت قد رأيته بمثل هذا الوضوح " (ص ٢٧٦)^(٢٢) .

يبدو أن الراوي في هذين المقطعين يعطى صراحة أن ما شاهده خلال جنونه المزعوم ليس إلا جزءاً من الواقع وأنه بالتالي لم يكن مريضاً قط .

ولكن لننفتح كل فقرة بصيغة المضارع فإن المقترح الأخير جاء في صيغة الماضي البعيد مرة أخرى . إنه يدرج الغموض ثانية في إدراك القارئ .

ويوجد المثال المخالف لذلك في الجمل الأخيرة من " أوريليا " :
 " كان يمكنني أن أحكم بصورة أسلم على عالم الأوهام الذي عشت فيه بعض الوقت . مع ذلك أشعر أنني سعيد باليقين الذي بلغته ... " (ص ٣١٥)^(٥٦).

يبدو أن المقترح الأول يود كل ما سبق إلى عالم الجنون . ولكن لماذا هذه العودة باليقين المكسب إذن ؟ إن " أوريليا " لمثل مثلاً طريقاً وجيداً عن غموض اللامعقول إن هذا الغموض يحوم حول الجنون . ولكن في حين كنا نتساءل مع هوفمان (Hoffmann) إن كانت الشخصية مجنونة أم لا ، فإننا نعلم مسبقاً أن ملوكها يسمى جنوناً . أما ما ينبغي معرفته (وهذه هي النقطة التي يركز عليها التردد) فهو أنه لم يكن الجنون في الواقع عقلاً متسامياً . لقد كان التردد منذ قليل متعلقاً بالإدراك وهو الآن متعلق باللغة . فنحن مع هوفمان نتردد في الاسم الذي نطلقه على بعض الأحداث لما مع نرفال فينتقل التردد إلى باطن الاسم أي إلى معناه .

الهوامش

- (١) - هذا الفصل هو الفصل الثاني من كتاب " مدخل إلى عالم اللامعقول " لترافان تودوروف
Introduction à la littérature fantastique édition du Todorov. Seuil, 1970.
التعليق في الهوامش هي من وضع المترجمة إلا واحد منها فحسب من وضع الكاتب وقد قلبرنا
إليه
- (٢) - Nerval (G. De), - Aurélie et autres contes fantastiques, verriers, Marabout 1966.
وجوردي نرفال Gerard de Nerval كتب فرامسي (١٨٠٨ - ١٨٥٥) ظهر كتابه أوريليا أو
حلم الحياة Aurélie ou le rêve de la vie مكتمل سنة ١٩٦٥
- (٣) - Cazotte (J) : Le Diable amoureux, Paris, le terrain vague 1960.
وجاك كازوت (Jacques Cazotte) كتب فرامسي (١٧١٩ - ١٧٩٢) نشر كتابه أول مرة سنة ١٧٧٢
- (٤) - المؤلف (Sylphe) : جنّي هوائي من جنس الأكلبي - نُشر : Le grand Robert de la
langue Française. T.IX (Suc - Z) 2em édition 1986.
- (٥) - Cazotte (J) : Le Diable... op. cit. P. 198.
- (٦) - نفس المرجع ص ٢٠٠ - ٢٠١
- (٧) - Cazotte (J) : Le Diable... op. cit. P. 274.
- (٨) - نفس المرجع ص ٢٨١
- (٩) - Tomachevski (B) : " thematiques " in : théorie de la littérature, Paris, Ed. du Seuil, - (٩)
1965, p. 288.
وتوماشفسكي هو ناقد شكلائي " مؤلفاتي " (١٨٩٠ - ١٩٥٧)
- مراجعة للمنظومة الاصطلاحية النقدية التي يهر بها تودوروف Todorov في هذا الكتاب وما
يترتب عليها من تصنيف للأجناس والأنواع . نقترح أن نترجم Le Fantastique باللامعقول
ونترجم L'Etrange و Le Merveilleux بالترجمة الجارية : الغريب و العجيب
- (١٠) - James (M.R) : " Introductions " in : V.H. Callous (ed). Ghosts and Marvels, - (١٠)
Oxford university Press, 1924. P. VI.
- (١١) - Reinmann (O) : Das Märchen bei E.T.A Hoffmann, Munich, inaugural - (١١)
Dissertation, 1962 (SF).
- (١٢) - Castes (P.G), : Le Conte fantastiques, Paris Corti 1951, p. 8. - (١٢)
- (١٣) - Vax (Louis) : L'Art et la littérature fantastique, Paris P.U.F (Coll Que Sais - Je), - (١٣)
1960 p. 5.
- (١٤) - Callous (Roger) : Au Cœur du fantastique. Paris. Gallimard, 1965. p. 161. - (١٤)
وكايو Callous هو باحث فرنسي (١٩١٣ - ١٩٧٨) ألف كتابه سنة ١٩٦٥
- (١٥) - Cazotte (J), : Le Diable... op. cit. - (١٥)

(١٦) - Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé a saragosse, Paris, Gallimard 1958. -
Potocki كتّاب بولوني (١٧٦١ - ١٨١٥) كتّاب مخطوطه المعثور عليه في مرقطة سنة ١٨٠٤ وهو عبارة على حكايات غريبة مستوحاة من الحكايات الشرقية .

(١٧) - Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 56. -

(١٨) - نفس المرجع من ٥٨ .

(١٩) - ن.م.ع. ٥٥ .

(٢٠) - ن.م.ع. ٦٨ .

(٢١) - نفس المرجع من ٩٨ - ٩٩ .

(٢٢) - Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 142 - 143. -

(٢٣) - نفس المرجع من ١١٥ .

(٢٤) - Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 100. -

(٢٥) - نفس المرجع من ١٥٩ .

(٢٦) - Potocki (Jan) : Manuscrit trouvé... op. cit. P. 173. -

(٢٧) - فيليبي دي ليزل آدم Villers de L'isle - (Adame) كتّاب فرنسي (١٨٣٨ - ١٨٨٩)
وفيرا Vera هي حكاية من مؤلفه " حكايات مرعبة " Contes Crus الذي ظهر سنة ١٨٨٣
متضمناً مؤلفات أربعة كبرى هي إيريس ١٩١٩ (١٨٦٦) وكلاز نينوار Claire Lenoir
(١٨٦٧) وهواه ليمستابل L'ève future (١٨٨٦) ونكسال AXEL (١٨٩٠)

(٢٨) - Callois (Roger) : Au cœur du... op. cit. P. 56. -

(٢٩) - هم على التوالي :

- هوميروس Homère : شاعر إغريقي عاش حوالي القرن الحادي عشر قبل الميلاد وإليه
تتبع الأبيات والأدب .

- شكسبير William Shakespeare : شاعر إنجليزي (١٥٦٤ - ١٦١٦) مؤلف " هاملت "
Hamlet المشهور سنة ١٦٠٠ .

- سرفانتس Miguel de cervantes saavedra وهو كتّاب إسباني (١٥٤٧ - ١٦١٦) .

- جوته Johan Wolfgang Von Goethe كتّاب ألماني (١٧١٩ - ١٨٣٢)

(٣٠) - Lovecraft H.P : supernatural Harro in Literature. New York, Ben Abramson. -
١٩٤٥. p. 16 ولولفcraft Howard Phillips Lovecraft كتّاب أمريكي (١٨٩٠ - ١٩٣٧) كتّاب
قصر وحالي متين حكاية لا معقولة بداية من سنة ١٩٢٢ .

(٣١) - Penzoldt (P) : The supernatural in Fiction London, Peter Nevill 1952. p. 9. -

(٣٢) - Callois (R) : Au cœur du... op. cit. P. 30. -

(٣٣) - Perrault (C) : Contes Verviers. Marabout S.D. Perrault (١٦٢٨) -

- (١٧٠٢) اشتهر بـ " خرافات الزمن القلبر " Contes du temps passé أو " حكايات ليلي لوي " Contes de ma mere l'oye جميعها يروى Perrault ونشرها تحت اسم ليليه يروى دي أرمنكور Ferrault d'armancour
- (٢١) - هوفمان Ernst Theodor Amadeus Hoffmann هو كاتب ألماني (١٧٧٦ - ١٨٢٢) كتب حكايات " الأميرة برامبلا " La princesse Brambilla سنة ١٨٢٠ .
- (٢٥) - Callols (R) : Au cœur... op. cit. P. 46. -
- (٢٦) - نفس المرجع ص ١٦٦ .
- (٢٧) - Schneider (M) : La Littérature Fantastique en France, Paris Fayard 1964. p. 148 - 149.
- (٢٨) - Arnim (AD) : Contes bizarres, trad. par chéophile Gontier fils, Paris, Julliard - (coll " Littérature ") 1964 p. 222.
- (٢٩) - نفس المرجع ص ٢٧ .
- (٤٠) - نفس المرجع ص ٤٢
- (٤١) - Nerval (G. de) : Aurélie... op. cit p. 301. -
- (٤٢) - نفس المرجع ص ٢٨١
- (٤٣) - Nerval (G. de) : Aurélie... op. cit p. 259 - 260. -
- (٤٤) - نفس المرجع ص ٢٨٥
- (٤٥) - Nerval (G. de) : Aurélie... op. cit p. 256. - (٤١)
- (٤٦) - نفس المرجع ص ٢٥٧
- (٤٧) - ن ج ص. ٢٦٦ .
- (٤٨) - Poe (E) : Histoires grotesques et aérées (H.G.S), Paris, Garnier Flammarion : - 1966. p. 95.
- (٤٩) - Nerval (G. de) : Aurélie... op. cit p. 290. -
- (٥٠) - نفس المرجع ص ٢٥١ - ٢٥٢ .
- (٥١) - لأنها صدى لجملة بو (Poe) هذه " لا يمكن للعقل البشري أن يتصور شيئاً مما لم يقع حقيقة " (أكتاب) " مملكة الخيال " الشعر ومحاولات ، Fancy and imagination " Poems and Essays P. 282.
- (٥٢) - Nerval (G. de) : Aurélie... op. cit p. 276. -
- (٥٣) - نفس المرجع ص ٢١٥

الروائي المغربي: ممد شكر

وميزته الذاتية الروائية

عادل الفرجات

ازدهر الفن الروائي المغربي في
الربع الأخير من القرن العشرين
ازدهاراً كبيراً بعد أن أرسيت بداياته
العربية في خمسينيات هذا القرن ،
فقد نشر عبدالمجيد بن جلون في

العام ١٩٥٧ روايته " في الطفولة " ، ونشر عبدالكريم غلاب سيرته
الذاتية عام ١٩٦٥ بالقاهرة . وألف رواية ثانية له بعنوان : " دفنا
الماضي " . وبدأت نجوم الفن القصصي والروائي تظهر في سماء
المغرب ، فلمع محمد زفزاف ، ومحمد عزيز الحباتي ، ومبارك ربيع ،
ومحمد عز الدين التازي ، والميلودي شغوم ، وختانة بنونة ، وأحمد
عبدالمسلم البقالي ، وسعد علوش ، ومحمد الشرقي ، وسالم حنيش ،
الذي فازت روايته " مجنون الحكم " بجائزة مجلة الناقد عام ١٩٩٠ .
كما سطع نجم عبدالله العروي بوصفه مفكراً وروائياً ، وكذلك برز محمد
برادة وأحمد المديني ، وآخرون كثيرون كان من بينهم (محمد شكري)
الروائي الصعلوك الذي عرفنا من أعماله القصصية : مجنون الورد ،
والمدينة المضادة ، ومن أعماله الروائية : السوق الداخلي ، والخيمة ،
وروايتي: الخبز الحافي ، والشطار ، وهما الروايتان اللتان كتب بهما
سيرته الذاتية ، واللتان ستكونان محور كلامنا هنا .

و(محمد شكري) وُلد في الريف المغربي في العام ١٩٣٥ ، ثم
انتقل أهله إلى مدينة (طنجة) وهو في السابعة من عمره . وكان قد نجا
بصعوبة من المجاعة التي ألمت بالريف المغربي في تلك الآونة ، وبدأ
رحلة الحرمان والقهر والعذاب ، فعمل في أعمال شتى . وبقي أميناً

لا يعرف القراءة والكتابة حتى سنّ العشرين ، إلى أن دخل مدرسة المعلمين ، ووضع يتعلمه ووظيفته ، فيما بعد ، جداراً منيعاً بينه وبين الاحتقار الاجتماعي والجهل والبؤس معاً - كما يقول في سيرته الروائية ، ولا أقول الذاتية فقط .

فسيرة الكاتب إذن ذاتية روائية مؤلفة من جزأين . وسنتناول هذين الجزأين معاً بوصفهما عملاً فنياً متكاملًا .

ومن أبرز شؤون هذا الأثر الفني أن جزأه الأول نُشر في العام ١٩٧٢ ، أولاً باللغة الانكليزية ، ثم بالفرنسية ، وقد ترجم إلى اليابانية ، ثم نشر بالعربية العام ١٩٨٣ ، فهو ، من هذه الزاوية ، نص يقترب من العالمية ... ويتناول الجزء الأول سيرة الكاتب من ١٩٣٥ إلى ١٩٥٦ . أما الجزء الثاني وعنوانه **الشطّار فقد كتبه** (محمد شكري) بعد عشر سنوات من كتابه الجزء الأول ، أي في العام ١٩٨٢ . وقد وقعت بين يدي الطبعة الرابعة للخيز الحافي ، وتاريخها ١٩٩٦ ، والطبعة الثانية للشطّار ، وتاريخها ١٩٩٤ . والاثنان صادرتان عن دار المساقى ببيروت. وقد بيع من " الخيز الحافي " تسعة عشر ألف نسخة في عام ونصف . وهو رقم لاحت ثلاثيه وجدير بالتأمل .

مشكلة تصنيف :

بيد أن هذا المنع ، وهذا الرواج ، ليسا المسألة الكبرى التي تستوقف دارس هاتين الروايتين ، بل ثمة مسائل أخرى نراها تستأهل الجهد النقدي المبذول . وأولى هذه المسائل هي تصنيف هذه الرواية بقسمتها . فهي تبدو جنساً هجيناً يمثل ثمرة التزاوج ما بين السيرة الذاتية ، والسيرة الروائية . وقد ردّ الكاتب (محمد شكري) على سؤال

حول إشكالية التصنيف لروايته ، فقال : " أنا لا أقول إنها رواية ولا أقول ، في نفس الوقت ، إنها سيرة ذاتية مكتوبة بتاريخ مسلسل ، فهي سيرة ذاتية مرواة ، أو سيرة ذاتية بشكل روائي " . ويضيف الكاتب حول اتهامه بالصدق والكذب : " هناك من يقول : هل هذا صادق أم كاذب ؟ أنا لا يهمني الصدق والكذب . كل ما أفكر فيه ، وكل ما أكتبه هو حقيقي حتى ولو لم أعشه " - (أسئلة الرواية ، لجهاد فاضل ص ٢٠٥) .

والحقيقة أن ذات الكاتب في هذه الرواية كانت تتشظى بين واقع وخيال ، أو بين حادث محتمل الحدوث ، واحتمال لحدوث الحادث . وفي جميع روايات السيرة الذاتية تنقسم الذات على نفسها ، لأنها هي التي تكتب ، وهي التي تكون موضوع الكتابة ، فالكاتب يجفو ذاته ليعرفها ، وينأى عنها ليدنو منها ، **وقول (محمد شكري)** إنه كان يكتب ما هو حقيقي صحيح كل الصحة ، لأن المتخيل لا يكذب . وفي الرواية ينشأ دائماً باب سرّي تلج فيه الروح إلى فمسحة تخرجها عن كل رقابة . فنقول الحقيقة بلا زيف ، (الشكري) مثلاً كان يصرح بأنه يمقت أباه ويكرهه ويتمنى موته ، بسبب شراسته وتوحشه وعنفه عليه وعلى أمه وأفراد أسرته . وقد قتل ابنه عبدالقادر بيديه خنقاً على مشهد من أنا الراوي ، وكان يضرب (محمداً) كلما يلقاه حتى يذمّنه ، يقول (محمد شكري) ذات مرة : " تعثرت ، سقطت هوى عليّ بالعصا ، عويت ، شتمته في خيالي ، يضربني ويشتمني جهراً ، أضربه وأشتمه بخيالي ، لولا الخيال لانفجرت " - (الخيز الحافي ص ٥٣) .

والذي يبدو أن الرواية التي تلتبس بسيرة الكاتب هي أغنى بكثير من سيرته حين تتجرد من الخيال والتخييل . وفي هذا الصدد يقول (أندرية جيد) : " لا يمكن أن تكون للمذكرات إلا نصف صادقة ، حتى لو كان هم الحقيقة كبيراً جداً . فكل شيء أكثر تعقيداً دائماً مما نقوله ،

وربما كنا نقرب من الحقيقة أكثر من الرواية * . وعندما نشر (جان بول مارتلر) جزءاً من سيرته الذاتية في كتابه " الكلمات " قال : " إنني لا يمكن أن أقول الحقيقي إلا في عمل تخييلي " - (انظر جابر عصفور : انقسام الذات - مقال في مجلة العربي - الكويت العدد ٤٧١) .

الحدث في الرواية :

فـ " الخبز الحافي " و" الشطار " كلاهما روايتان تمزجان ما بين فن السيرة الذاتية وفن الرواية وهذا المزج والمزاوجة بين هذين الفنون يُعدُّ ملمحاً من ملامح الحدث في هذه الرواية .

وقد لجأ (محمد شكري) في كتابته إلى ضمير المتكلم ليكون عمله أكثر حميمية ، وهو بهذا يقترب من طريقة (حنا مينه) في : " بقايا صور " ، ويغترق عن طريقة (طه حسين) في " الأيام " واللجوء إلى ضمير " الأننا " في السرد الروائي يجعل من الأثر الفني رواية اعتراف . والمعروف أن روايات الاعتراف قد كثر حضورها في الأدب العالمي الحديث ... فالكاتب الذي يبوح بمكنون نفسه ، ويعبر عن المخبوء لديه ، يتطهر . ومن هنا فإن الرغبة في التطهر مثَّلت أحد دوافع هذا الكاتب للتحرُّر من القهر ومن الموت معاً .

ولم تقتصر سمات الأدب الحديث وما بعد الحديث على كون الرواية إحدى روايات الاعتراف ، بل تجاوزت ذلك إلى كونها ثمرة ظاهرة حضرية ، ففضاء القسمين من الرواية ، كان ، غالباً ، فضاء مدينة (طنجة) المغربية الساحلية ، التي شهدت بغاعة الكاتب وشبابه ونضجه وعمله ، والتي أحبها كثيراً كما سنرى . ولكن الكاتب الذي عاش في المدينة لم يتنكر لماضيه وفقره المدقع الفظيع ، فراح يكتب عن

قاع المدينة الاجتماعي ، مركزاً على حيوات الهامشيين والمهمشين في الحياة ، ولم يتورّع حتى عن الكتابة عن المجانين في مشافيرهم - (انظر عنوان " المنعميون " في رواية ، الشطار) . وقد عني غاية عناية مفرطة بالنزعة الشبقية والبدائية عازفاً عن الروائع والزواجر ، مخلياً فسحة الحديث عن الروح لصالح فسحة الحديث عن الجسد ، ولكن فعله هذا لم يكن من أجل الإثارة والإغراء . فالجنس الذي يكتبه جنس بانس ومقرّر . وهو موظف فنيّ ، فالمرأة التي تحيط بها خلفيات محدّدة تنزلق بسهولة إلى سلوك مسلك الإحراف ، وقد صنع فهم الناقد (صبري حافظ) لهذه الظاهرة في الرواية عندما عدّ الصراحة والمباشرة وسيلة النص للتخلّص من كل إثارة أو شبهة للإثارة - (انظر دراسة صبري حافظ : البنية النصية لسيرة التحرر من الفهر ، في آخر رواية الشطار ، ص ٢٢٦) .

والرواية تنتمي إلى الحداثة ، من زاوية أخرى ، لأنها مثلت تحدياً للسلطة الأبوية ، ومحاولة للإجهاز على السلطان الغاشم ، حتى وإن كان الأب مصدره . ونحن نرى أن الأب ، في هذه الرواية ، بالإضافة إلى كونه أباً من لحم ودم ، كان رمزاً للطرف القاهر الذي حاق بالطفل ، وتجسّداً لأبواب الزمن الذي راح يعذب روح الطفل ويعصرها ويذيبها ، فيجعلها تنقرم وتتضاعف وتلتصق بالجسد ، وتتعل فيه الحللاً . إنّ لقمة العيش مثلت هدفاً " جوهرياً " في حياة الراوي ، وأية لقمة ؟ إنها " الخبز الحافي " المجرد من أي أدام ، أو نكهة ، أو حلوة . وعنوانا الروايتين : الخبز الحافي ، والشطار ، دلّان دالة كافية على المحتوى وعلى الهاجس وعلى رؤى الكاتب معاً .

ومن الظواهر الحداثيّة في الرواية المغربية المعاصرة تثوير اللغة وتعدديتها وتنويعها ، وهذا ما يلاحظه المرء بجلاء في عمل (محمد

شكري) هذا ، فهو وإن كتبه بالعربية الفصحى ، نجده يوشيه باللغة الشعبية ، ويكسر سياق الفصحى بعبارات ريفية مغربية ، وبألفاظ من عامية المغرب ، لا يفهمها أهل المشرق ، مما حمل الكاتب على شرح بعض المفردات الغريبة في هوامش صفحاته ، ومن أمثلة تلك المفردات: (الشقف) وهو شيء شبه الكشتبان . و(المطوي) وهو محفظة الكيف ، و(الكيف) هو التبغ . و(المنبي)، وهو الظيرون في عريبة بلاد الشام - (الشطار ١٤) . ومن غريب مفردات " الخبز الحافي " (أراحد) وتعني تعال . و(أذاي ينغ) وتعني (سيفتلني)، و(أبش) وتعني (مثلما)، و(ينغاً) - وتعني (قتل)، و(أوما يئكو) وتعني أخي. وهو في هذه الكلمات كان يخاطب أمه التي دعت له للعودة إلى البيت بعد أن قتل أبوه أخاه (الخبز الحافي ص ١٢ و ١٣). ولكن الكاتب الذي شرح بعض الغريب ترك غريباً آخر بلا شرح ، فشوش تمام الفهم لروايته من قراء غير مقاربة من أمثالي .

ومن سمات الحداثة في هذه الرواية التجريب والبعد عن التقليد والنفور من التفسير . وعلى الرغم من وجود بعض العبارات الفلسفية في الرواية التي كانت تهيء ملتحمة بالنسيج فلا تبدو نشازاً أو عطاءً أو إنقلاً لممتعة القراءة والتتبع .

وهي عبارات تشف عن فكر الكاتب وروحه ، ورؤيته للناس والحياة معاً . ومما قاله بطل الرواية : " لقد بحثت عن نوبة الحياة ورمزها لا عن حقيقتها ، عن الغامض والغز ، لا الواضح والبسيط ، عن المجهول لا المعلوم ، عن المرباب ، لا الماء . " وكذلك قال : " ربما أجمل العيش ونهضة " ورأى أن " المرأة التي تتكشف نموذجاً لا تشير رغبة الرسام لأن الفن يبتلعها " وأفاد : " أن مهمة الفن أن يجعل الحياة . " وقال : " ينبغي ألا نثق كثيراً بالسعادة ، إنها آتية هاربة ،

منفلتة كلما أردنا القبض عليها * . ولاحظ أن * الفقر فوق القانون * . وكان بهذه العبارة الأخيرة كأنه يستعيد ما أثر عن الجوع والفقر في تراثنا ومآله : أن الجوع قد يكفر بالأعراف والقوانين والمواضعات .

الصعكة وحضورها في القص :

والحق أن هذا الكاتب الذي عضه الجوع ، بأسنانه الحداد ، في طفولته وبغاعته ، وحتى في شبابه ، قد رسم في سيرته الروائية حياة الصعكة رسماً دقيقاً ومثيراً ومحرزاً ومدهشاً معاً . فالعبارة الأولى في رواية * الخبز الحافي * كانت ترشح بالبكاء والموت والجوع والحرب ، فقد افتتح الكاتب نصه بقوله : * أبكي موت خالي ، والأطفال من حولي ، يبكي بعضهم معي . لم أعد أبكي فقط عندما ضربني أحد أو حين أفقد شيئاً . أرى الناس أيضاً يكون . المجاعة في الريف . القحط والحرب * - (الخبز الحافي - ص ٩) .

إن الموت قد مثل موضوعاً بارزاً في الروايتين ، فقد مات الخال في البداية ، ومات الأخ خنقاً بعد قليل ، خنقه الأب الشرير المجنون ، وماتت الأم ، وقبلها مات الأب ، ومات أناس كثيرون ، منهم من عرفه الراوي ، ومنهم من لم يعرفه . ولكثرة الموت وقوة وقعته على روح الفتى ، صار الحب ، وهو أجمل لحظات العمر ، يذكر بالموت ، يقول الكاتب ذات مرة : * جلسنا . فكرت في الموت . الحب دائماً يجعلني أفكر في الموت * - (الخبز الحافي ص ١٤٥) . والسؤال هنا : هل كان حب الراوي لأخيه الجريء ، وموته أمام عينيه ، بيدي أبيه ، وراء هذه العلاقة الغريبة القائمة في نفسه ما بين الحب والموت ؟ إن الحب والعطف والرعاية اللاتي يتوخى أن تصدر ، عن أب سوي ، قد انقلبت في

أسرة الراوي إلى كره وفضفاضة وإهمال ، وقتل . ونظراً لحب كاتب الرواية للموت والقبور ، فإنه اتخذ من الجلوس في المقابر طقساً كتابياً ، مما يدل على مزاج منحرف غريب أفرزته وقائع منحرفة وغريبة ، وقد صرح (محمد شكري) بذلك دون حرج حين قال : إنه كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية في المقابر ، المقابر اليهودية والنصرانية والإسلامية ، وخاصة المقابر التي يرجع عهدها إلى القرن التاسع عشر في (طنجة). ويعطى ذلك بقوله : "ربما لأن المقابر القديمة أكثر إحياء ، أو لأنني أحب الموت القديم ". ويكرر ذلك فيتماعل ، في موضع آخر ، عما يحفزه دائماً على التجوّل في المقابر ، أهو سلامها ؟ أم هي عاداتي أيام نومي فيها ؟ أم حباً في الموت " - (الشطار ص ٢٨).

وكما كان الكاتب يحب الموت كان يحب الليل . إن " الليل دائماً يُثير له درب التجاء " - (الشطار ٢٠٢). ولا غرو في هذين العنيتين ، لأن الممتنع لسيرة الكاتب الروائية لا يعجب من ميله للموت وعشقه لليل وتأخيه معه ، فالنزوع إلى الخلاص كان يتمثل بالموت أحياناً . والسواد في حياة هذا الفتى طغى على البياض . وكان الحزن أوسع مساحة من الفرح ، والبهجة أضال كثيراً من الأسى فهو منذ السابعة من عمره عمل في مقهى من السادسة صباحاً حتى ما بعد منتصف الليل وكان أبوه يأخذ أجره ، ويأتي هو في آخر الشهر فقط ليقتبل يد أبيه ، التي كانت تصفعه باستمرار ، بذنب وبغير ذنب .. وكذلك عمل ماسح أحذية ، وعمل في بيع الخضار والفواكه ، وفي الفلاحة ، إذ كان يقود البغل بالزمام في خط المجرّات ، واشتغل خادماً عند زوجة مراقب المزرعة في (وهران) حيث كان يغسل الصحون ويقلّي البيض ، وعمل بائع صحف وشارك في التهريب حمالاً . وبعد أن بلغ سن العشرين تفتّحت روحه للمعرفة ، وتبرعم شوقه للإطلاع ، فالحياة كلها في الكتب ، كما قيل له. فصنم على

أن يتعلم ، وسافر إلى مدينة (العرائش) ، وتعلم هناك في نطاق معاناة فظيعة ومقاماة ألوية جداً ، إلى أن استقر به المطاف معطاً في (طنجة) . وقد وصف محمد شكري شقاءه وفقره وصعكته وقذارته ، وهو طالب في (العرائش) فقال:

" ثيابي تتسخ وتبلى وتفوح منها روائح جسدي . القمل يعيش فيها ، حذائي يسود إليه الماء ، شعري يقزّز ويتدبق وسخاً ، أحكّه باستمرار حتى يسود ما بين أظفاري ، حين أمشطه إلى الأمام لأظفله من قشرة الرأس والغبار يتماشط منه قمل أسود نشيط . في كل مشط لا أفل من ثلاث أو أربع قملات سمينة تتحرك بحوية موجهة إياها - يعود صغير - أجعلها تتسابق ثم أضعها في قصاصة ورق وأحرقها بوقيدة لأتسلى بقطعة احتراقها * - (الشطار ص ٣٢) . ومن دلائل صعكته الشريفة أنه عندما لاحظ أن صاحب المقهى يستفله ويسرقه إذ يدفع لظلمان آخر أجراً أكثر منه ، صرّح قائلاً : " مأسركي كل من يستفطني حتى ولو كان أبي وأمي هكذا صرت أعتر السرقه حلالاً مع أولاد الحرام " - (الخبز الحافي ص ٣٠) .

إن العالم بأسره كان يبدو للراوي مرآة كبيرة يرى فيها وجهه مشوهاً ، ولهذا السبب راح يتعاطى المخدر والكيف والجلوس في المقهى والدخول إلى السينما ، ويكثر بإفراط من مشروباته المتنوعة .

وقد بقيت آثار التشرد والتسكع والاضطراب والضيايع ، تسمل عملها في ذات الراوي طويلاً ، فهو لم يكن يعرف عدد أفراد أسرته ، يقول : " حتى الآن لا أعرف كم كنّا . لقد كان يولد لي أخ وأخت فيموت أو تموت ، وأنا في طنجة لا أعلم شيئاً . لم أسألها (بريد أمه) قط حتى وفاتها في ٨٤/٦/٨ - (الشطار ص ١٠٠) .

وفي صراحة أسرة وبوح نادر ، وبعد أن حصل تطور مذهل في

حياة الكاتب ، وبدأ باكتشاف إمكانياته الجديدة ، وبعد أن نشر قطعة نثرية بعنوان (جدول حبي) في جريدة العلم . كتب يقول : " ذُوخْنِي الفَرْخُ ، وانتشيت احتفالاً بموهبتي الأدبية الطفولة ، اشترت أعداداً كثيرة وزعتها على رفقالي المتدربين ، لأشعرهم بأهميتي بينهم ، فكُرت : ابن الكوخ والمزينة البشرية يكتب أدباً وينشر " ثم بدأ يغير هندامه ، ليتناسب مع مكانته التي سيخلها ، وعلق على ذلك بقوله : " ابن البركة ، وعشير الفلران يتأنق ، يتحضر ، يتطور ، يخرج من جلد خشن ، ليدخل في جلد ناعم ، والإلهام ، آه ، لا بد من ملهمة ، ابن الوحل يستلهم " - (الشطار ص ١٠٨) .

ثقافة كاتب :

والحق أن هذه العبارات المدهشة بصراحتها وعراؤها وصدها معاً تصوّر بؤس الماضي ، في الوقت الذي تشير إلى تحدّ كبير لامتلاك المعرفة ، التي تنير الدروب مهما أظلمت ... ولا عجب ممّن كابد تلك المكابدات أن يتأنق وأن يقبل على المعرفة بنهم . ومحاولة رصد لما كان يقرأ الراوي من خلال ما ذكره في الجزء الثاني من سيرته ، تلضي إلى معرفة جوانب من ثقافته الواسعة ، في الآن الذي تكشف فيه خيطاً من خيوط نسج هذه الرواية فقد قرأ الكاتب العارف باللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية فيما يبدو ، الكثير من آداب هذه اللغات ، واقتبس منها بعض النصوص والإشارات ، فيما يترجمه (سعيد قطوين) بالمصاحبات النصية - (انظر الفتح للنص الروائي ص ٩٧) . ومن الملاحظ أن الراوي قد عرف رامبو ، وهابنرش هايني ، وديكارت ، وسارتر ، وفرايز ، واستشهد بأقوال لهم في الجزء الثاني من سيرته ، مثل قول (رامبو) : " ليس من الخير أن نبلي سراويلنا على مقاعد

الدراسة " وقول (هايني) : " لنا أحب إذن أن أحياء " وقول (ديكارت) : " أنا أفكر إذن أنا موجود " . وتعلم من (جان جاك روسو) في " اعترافاته " أن يشعر بالعزاء بامتلاك الأشياء الصغيرة التي يهتمها الآخرون . وكان قد ذكر في الرواية (اسحق نيوتن) و(هنري تورو) و(روبرت فروست) و(فان غوغ) وكذلك تعرف الأديب المغربي محمد الصباغ ، الذي نظر له في أول إنتاجاته ، ونصحته بالإكثار من القراءة . وكان حافظاً بعض أشعار صفي الدين الحلي ومالكاً لديوان المعتمد بن عباد . وقد قرأ المنفلوطي وركي مبارك وكتّاباً عرباً آخرين . وهو ، إلى هذا وذاك ، كان يستمع إلى الموسيقى الغربية والعربية ، وإلى بعض أغاني أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش ، وغيرهم . وكذلك بسط لنا في (الشطار) حديثاً مطولاً عن ديكتاتور أسبانيا في القرن العشرين (فرانكو) وعن إعدامه عشرة على الأكل : فهو يوقع على أوامر إعدامهم ، وهو يتناول طعام الإفطار ، بأعصاب باردة ، ونقص استمرأت القتل وألفته . وكذلك كان يشير إلى هجرة اليهود من المغرب إلى فلسطين .

الإيقاع الروائي :

بيد أن ما سبق كله لم يجعل هذا الكاتب يعالج شؤون الروح وشؤونها ، وذلك لأن مسة الغلاب كان اتحلل روحه في جسده ، كما يقول هو ، وهو اتحلل كان يطالنا بين فينة وأخرى ، فهو ما أن يغيب قليلاً ، حتى يعاود الظهور من جديد ، مما جعله واحداً من عناصر النسيج الروائي في هذا الأثر الفني ، وخاصة في القسم الأول منه ... وفي وسعنا أن نعدّه ثوباً من ألوان الإيقاع في هذه الرواية . والإيقاع الروائي قيمة فنية تستوقف الناقد وتستحق جهده في النظر العميق في الرواية . وقد كتب (البيريس) في كتابه " تاريخ الرواية الحديثة " يقول :

" إن الإيقاع الروائي هو إيقاع للمحاورات بأكملها وللحوادث وللمشاهد الروائية . فبعض الروايات بأسرنا تسجماها الداخلي بقوة الروابط التي توحي بها وتعدها ، وإيقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها " - (تاريخ الرواية الحديثة - ترجمة جورج سالم ص ٤٦٥) . وفي دراسة للناقد (أحمد الزعبي) بعنوان : " نظرية الإيقاع الروائي " ذهب هذا الناقد إلى حد القول إن " الإيقاع الروائي يضبط ويشكل ويجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبتها وهندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية ، كما أنه يرسم ويرصد بدقة وتسجام عمليات التنسيق والتحرك والضبط والتكرار والترتيب والتوظيف والتوافق والتعارض والتغير والتصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة والعواطف والشخصيات والعقد والحلول إلى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون " - (انظر د . أحمد الزعبي . نظرية الإيقاع الروائي - مجلة الناقد - العدد ٢٠ ص ٣٤) .

وروايتنا (محمد شكري) تستجيبان للقراءة وفق مفاهيم الإيقاع الروائي في كثير من فصولهما ومشاهدهما وتعالق أجزألهما في السرد والحوار والوصف ، وفي عالمي الداخل والخارج ، والذات والمجموع والجهل والمعرفة ، والحضور والغياب .

وقد قدّمنا أن التحلل الروح في الجسد كان خيطاً من خيوط النسيج الروائي في هذا الأثر الفني ، وهو يشكل إيقاعاً متوازياً ما بين الرواية والواقع ، أو الفن بوصفه حاملاً ، والواقع بوصفه محمولاً . ففي زمن البؤس الفظيع والفقر المدقع ، والجوع الجارح ، تموت روح الإنسان ، ويخبو هتاف الروح فيها لصالح علو هتاف الجسد . وكما أن الجيوش لا ترحف إلا على بطونها ، فإن الناس الذين ، يكادون أن يفتقدوا ما يقيم الأود في محيطهم ، يفقدون معاني الحياة ويخسرون

هيف الروح معاً ، وتتخشب مشاعرهم ، فتحتل أرواحهم في أجسادهم ، وخاصة أنهم لا ينصون بنور المعرفة بل يرسفون في أغلال الجهل ويصابون بغيش البصر ،... ومن هنا ، فإن كاتبنا أعلن دون مواربة بأنه لم يعرف الحب الحقيقي ، رغم أنه اشترى كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران .. وبعد أن قرأ هذه الكتب وجدَّ الحب الحقَّ مشروطاً بالموت أو بالحزن الأدبي أو بالجنون - (الشطار ص ٤٦).

ومن أشكال الإيقاع في الرواية شخصية الأب المتوحش الشرير، فهو يذكرنا بأب الراوي في بعض قصص (حنا مينه). وقد ألمحنا إلى أن أبا الراوي هنا رمز معادل للواقع القاسي ، والظرف الظالم ، فالناس ، كما يقول عمر بن الخطاب " أشبه بأزماتهم منهم بأبائهم ". ولهذا فإنَّ الأب المهووس بالعنف والضرب والخنق ، هو صنوٌّ للزمن المتصِّف بالعنف والضرب والخنق وإذا تأملنا بصق ما جرى ما بين الفتى وأبيه في الجزء الثاني من الرواية ، وجدنا ما يعرض ما ذهبنإ إليه ، فقد منع الشاب أباه من إلحاق الأذى بأمه ، مهدداً إياه ، إن فعل ، يضربه بيد الهاون . وقد رفعها بوجهه حقاً ، فأخذ عدوانيته وهزم جبروته وحطم حيوانيته . وقد كان هذا الإخماد والهزيمة والتحطيم متناغماً تمام التناغم مع حلول الأمن والاستقرار والهدوء ، التي تأمنت للكاتب بعد أن توفَّلف، وصار له دخل ثابت، واستحال من حال إلى حال ، فهو يقول إنه بعد أن صار يقبض مرتباً شهرياً بنى جداراً ضد الجهل والاحتقار والتجاهل . وكم هو وجيه أن يعقد المرء مشابهة بين هذا الجدار ، وبين يد الهاون التي حالت دون التهديد المستمر للألم الوديعة . فبين هزيمة جبروت الأب وهزيمة قسوة الحياة صلة تشابه لا تخفى . ويعصى هذه الصلة أيضاً أن نلاحظ أن الأب بعد تلك الحادثة راح يكي ذاته المهزومة عند الجيران ، تماماً كما كان الابن يكي جوعه وظلم أبيه في الصفحات الأولى من " الخبز الحافي " . فها هي ذي الأدوار إذاً تتناوب .

ومن لآوان الإيقاع في هذه الرواية جزأياها ، الصلة ما بين بدايتها ونهايتها ، فقد افتتح الكاتب نصّه بتحيةٍ لمدينة (طنجة) التي أحبّها حباً جماً ، واختتم نصّه بقصيدة بعنوان (طنجيمس) وهو الاسم الأسطوري (الطنجة)، فقد قال في مطلع الجزء الأول :

" صباح الخير يا طنجة المتفرسة في زمن زليقي . وقال في خاتمة الجزء الثاني مخاطباً طنجة : " يحكون عنك أن طينة الخلاص منك وأن ... فيك قد تقيأ الأمان ، وأنه حمامة أو هدهد ، وأنه غراب . وبين موجتين تتاسلت طنجة ملء زبد البحار " (السطار ص ٢١٣) . وتعارض الخطابين واضح ، فبعد أن كان زمنها زليقياً رجراجاً في مطلع النص ليتناسب مع زمن الراوي الرجراج المتقلب ، صار طينها طيناً للخلاص والأمان معاً . إن حب الكاتب لمدينة (طنجة) وغزله فيها يمثلان رغبة دفينة في الامتلاء بعد الفراغ القاتل الذي كان يلقاه في غيرها من المدن التي جال فيها : تطوان ووهران والعرانش فهو فيها لا يحمن بالفراغ العمل ، وفيها يمكن له أن يولد من أكثر الأيام كآبة وعوزاً بعض المتع (العزلة فيها حرة لها مذاق التوت البري ، والعزلة في (تطوان) مفروضة ومرة ، ولها مذاق الحنظل - (انظر السطار ص ٩٥ و٩٦).

وقد صرح الكاتب ذات مرة بتعلقه بطنجة فقال : " لي أماكن في طنجة ، لي ارتباط جداً بالمكان أنا أقدر ما يُسمى بجمالية المكان في القصة أو في الرواية ، رغم أنه مذهب كلاسيكي وأقصى . ولكني مرتبط جداً بالأمكنة . وأحياناً لا أعرف كيف أكتب حتى أكون جالساً في مكان معين " - (أسئلة الرواية ص ٢٠٣) وقد مرّ بنا من قبل حديث الكاتب عن إنشاء روايته (الخيز الحافي) في المقابر . وكذلك فعل في بعض فصول روايته الثانية (السطار) .

ولعلّ مظهر الإيقاع الأكبر في هذا العمل الفني قد تجسّد في حالة

التناظر والتقابل ما بين مهمة الراوي الفنية ، من جهة ، وواقعه البشع الفظيع ، من جهة ثانية ، فهو إذ يحاول أن يقهر الزمن الزلزلي لطنجة ، وغيرها من فضاءات الأمكنة المتقلبة ، ويثبتته بكتابة رواية تبقى وترسخ .. ، يحاول في الوقت ذاته ألا يكون آلة تصوير (فوتوكوبي) ترسم الواقع كما هو . إنه كاتب يدرك مهمة الفن ووظيفة الأدب ، ويفهم معنى أن يكون المرء منفصلاً عن تجربة عاشها ثم راح يكتب عنها . وآية ذلك أنه في " الشطار " يذكر أن المستشرق الياباني (توتاهارا) الذي ترجم له " الخبز الحافي " إلى اليابانية ارتأى ، بعد ترجمة ثلاثين صفحة منها ، أن يرى الأمكنة الموصوفة في النص ، فذهب معاً إلى (تطوان) . وعاداً إلى (طنجة) ، وفي الأخيرة أطلع شكري (توتاهارا) على الصهرج الذي وصفه في الرواية الأولى ، فقال له المستشرق الياباني : " وصفك له في الكتابة أجمل من واقعه الحالي " . فقال محمد شكري : " هذه هي مهمة الفن . أن نجعل الحياة حتى في أقبح صورها ، إن هذا الصهرج الطبع في ذهن طفولتي جميلاً . لابد لي من أن استعيد به بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل . ثم إنني كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً عندما وضعته " .

ومما يلاحظ في قسمي الرواية أن فصول الأول منها كانت تتابع بأرقام (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ..) أما الثاني فقد صارت فصوله تُعَدُّون بـعناوين ، مثل : (زهرة دون رائحة) و(حين يفر السادة يموت العبيد) و(أول درس) ... إلخ . والإيقاع هنا يتمثل بتحول في شخصية الكاتب الراوي ، فهي كانت في حال مُزَيِّية من الجهل والهامشية ، قبل أن تتضج عام ١٩٥٦ ، وصارت في حال أخرى بعد عام ١٩٥٦ ، وهي الأعوام الأخيرة التي تحدثت عنها الرواية . فحالة الجهل والضياع والتهميش تناسبها الأرقام التي لا تدل على هوية أو شخصية أو تحديد .

كما في القسم الأول من السيرة ، وحالة الوعي والمعرفة والوجود ، تصاقبها العناوين الدالة على الهوية والشخصية والتحديد .

بيد أن السرد المتمسك في " الخبز الحافي " ، رغم الذاكرة الانتقائية للكاتب وجهده في الحذف والأثبات ، راعى التوالي الزمني في حياة الأنا الروائية ، ولكنه في " الشطار " راح يتكسر ، ولا يبالي بالتتابع أو التعاقب . فالكاتب صار يختار من الذاكرة أشخاصاً وأحداثاً يلتقطها من تيار تدفق وانتهى ، ليكتب عنها فصولاً مقطعة الأوصال ، مبنوثة الغرى ، مكسراً قيود السرد ، غير عابئ بالزمن الذي أمسى ذا واقع رخي عليه ، بعد أن صار يعمل عملاً يؤمن فيه قوته . فهل نستطيع أن نزعم أن تفكك عرى الحكمة في " الشطار " يعبر عن تفكك أوصال المجتمع المدني الذي راح يتطور في طنجة بعد استقلال المغرب عام ١٩٥٦ ؟

ويبقى خيط أخير في هذا النسيج السجادي ، هو الخيط السياسي ، فقد سجلت الرواية ، وربما بأمانة وولفية ، انتفاضة ٣٠ أيار عام ١٩٥٢ التي طالب فيها الناس بالاستقلال ، كما أرخت انقلاب الناس على الباشا (حين يغمر السادة يموت الصبيد). وقد كان الباشا عميلاً للاستعمار الأسباني في طنجة .

وإذا كان هذا المظهر يمثل تفاعلاً للنص في لتاريخ المعاصر ، فإن تفاعلات أخرى كثيرة قد برزت في هذه الرواية ، فمما يلتفت الانتباه هنا ذلك التعبير الحي الصادق عن مناخ مدينة (طنجة) التي كانت يتمتع سكانها بجوار سفر دولي تعبيراً عن وضعها الدولي الفريد . إذ التقي فيها أناس من جنسيات مختلفة ، فمثلت بيئة لتزاوج ثقافات متنوعة قديمة وحديثة ، محلية وعالمية ، وشعبية وفوقية . وقد عبر الكاتب عن ذلك من خلال المرواحة بين الواقع والحلم ، واليومى والأسطوري ، في نسيج يشعر الدارس أن الكاتب الذي نسجه قد ترك فسحة بينه وبين الأحداث ، مكنته من النظر من عل ، فاختر من الصورة ما يصلح لبناء جسدت فيه اللحظة العابرة من مخيال خلال وذكررة تتلوا على البناء والتشكيل . وهما إذ نجحا

في إحداث متعة جيدة في " الخبز الحافي " فإن المتعة ذاتها قد هبطت درجتها كثيراً في " الشطار " . ولكن القسمين معاً خلفاً لنا صورة مكاتب صطوك أنهضته تعاسته، وقهره الجوع وأحرقه الحرمان ، فراح بخان روحه المعطوبة يتصاعد بين سطور هذا الفصل ... كما خلف لنا القسمان صورة لمدينة استحال من حال إلى حال ، ما بين أربعينيات القرن العشرين ومبشريناته . وهي مدينة (طنجة) الساحلية القابعة عند التقاء المتوسط بالأطلسي ، فلا غرو أن تكون بؤرة لالتقاء الثقافات ومحوراً للاختلاف والحوار والحرية معاً ... فكما كانت (طنجة) مركز العالم عند هذا الراوي ، صارت محور الرواية ومركزها الأهم ، بكل ما فيها من شوارع وساحات ومقاهي و(بورديلات) وفنادق ومدارس وكثياف وأشخاص . وهذا كله يتبع لنا القول أخيراً : إن المدينة التي تقف وراء أشباح روايات لم تولد ، أو قلعات روايات اكتملت ، وصارت خلقاً سوياً ، تمكن الروايات ذاتها من أن ترد لها الجميل ، فكتبت تاريخها بماضيه وحاضره وأجنة المستقبل المستبينة فيه .

الهوامش

- ١ - شكري محمد : الخبز الحافي ، بيروت ، دار الساقي ، ط ٤ ، ١٩٩٦ .
- ٢ - شكري محمد : الشطار ، بيروت ، دار الساقي ، ط ٢ ، ١٩٩٤ .
- ٣ - فاضل جهاد : أسئلة الرواية ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، د.ت .
- ٤ - البيريس : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، بيروت ١٩٦٧ .
- ٥ - صلور ، جابر / القسم ذات ، مقال في مجلة العربي ، الكويت ، العدد ٤٧١ ، شباط ١٩٩٨ .
- ٦ - حلاط ، صبري : التنية للنص لسيرة التحرير من القهر ، مقال كتب في لغة رواية الشطار .
- ٧ - الزعبي ، أحمد : نظرية الإيقاع الروائي ، في مجلة النقد ، بيروت ، العدد ٢٠ .
- ٨ - خراط ، إدوار : من قواهر الحديثة في الرواية المغربية ، دراسة في مجلة النقد ، بيروت العدد ٣٠ .
- ٩ - فضل ، صلاح : أسلوب السرد في الرواية ، دراسة في مجلة النقد ، بيروت العدد ٢٩ .
- ١٠ - يقطين ، سمير : افتتاح النص الروائي - النص - السياق ، بيروت ١٩٨٩ .



الكتاب المنسوب للزجاجي

فالميراثي فالعروضي هو للنديه

المنجي الكعبي

المخطوط المجهول

تعددت العناية في المدة الأخيرة بمخطوط نادر في علم العروض محفوظ بدار الكتب بتونس دون عنوان ولا نمسبة . فظهرت منه طبعة محققة ثم ثالثة بعد وقت وجيز لغير المحقق الأول ثم طبعة جديدة من التحقيق الأول . وكل هذه الطبعات نشرت ببيروت في أقل من عام^(١).

وقد خلف التحقيق الأول وهو للدكتور جعفر ماجد كثيراً من الممداد وراءه في الصحافة التونسية بسبب المؤاخذات على محققه لتقصيره العلمي وخاصة من ناحية ضبط النص ، إلى جانب أمور أخرى أدبية وأخلاقية.

ورغم أن التحقيق الأول خلف - كما قلت - كثيراً من الممداد وراءه في الصحافة التونسية^(٢) إلا أن التحقيق الثاني وهو للدكتور زهير غازي زاهد والأستاذ هلال ناجي قد صدر دون أدنى إشارة إلى سابقه ولا إلى شيء من النقد الذي ثار حوله . والحال أن النقاش الذي ولده ظهور هذا الكتاب لم يكن ليخفى عن أي ناقد من نقاد التراث لأهميته من عدة زوايا ، ليس أقلها اضطراب أوراق الأصل واختلال أبوابه ، فضلاً عن القلط في عنوان الكتاب ونسبته وكثرة الأخطاء الواقعة فيه . وهي أشياء لم يغفل عنها التحقيق العراقي وإن كان التحقيق التونسي تفرد بالمؤاخذات على محققه من أجل إغفائه مصدر المخطوط وتجاهله

لزملائه بالجامعة الذين كانت لهم حول المخطوط نفسه أبحاث ودراسات منشورة .

وأول المفاجأة بهذا المخطوط حصلت عندما ادعى له محققه الأول عنواناً ونسبة غير معروفين لدى من كان لهم علم مسبق به عن طريق لجنة علمية كانت اقترحت له اسم " المخترع في العروض والقوالي " منسوباً للزجاجي ، لضياح عنوانه واسم مؤلفه من غلافه . وكان ذلك في أوائل السبعينيات بمناسبة فهرسته في رصيد المجعبي المعروف المرحوم حسن حسني عبدالوهاب .

وكان الاقتراح تلك اللجنة هو الحل الذي اعتمده الباحثون في تونس الذين كتبوا حوله دراسات أو أبحاثاً وبعضهم تولى في رسالته الجامعية تحقيق بعض الأقسام منه^(٣) . ولذلك كان رد فعل معظمهم عنيفاً حين ظهر الكتاب باسم " صنعة الشعر لأبي سعيد السيرافي " بدل اسمه القديم .

وليس فقط بسبب خرق حرمة المخطوطات وحقوق التأليف وطابع التكم عن مصدره قامت الضجة في وجه المحقق ، ولكن أيضاً لأن النسبة التي اعتمدها المحقق بدت غريبة ، لكون السيرافي غير معروف بالتأليف في فن العروض وبدت أغرب لكونه حمل الكتاب عنواناً أقل ما يقال فيه أنه غير مناسب لموضوعه .

فلم يكن بد في صفوف أصحاب التسمية الأولى للكتاب ولمؤلفه ، من الانتصار لموقفهم ومن انتقاد المحقق من أجل ذلك الاخلال بالمنهج العلمي أولاً وثانياً بسبب عدم احترامه إزاء الحجة التي عول عليها داخل الكتاب لرد نسبته إلى السيرافي . وأبرز من تحمس لهذه القضية الدكتور عبدالقادر المهيري الذي اعتد مسابق معرفته بالمخطوط وإشرافه على

بحث لأحد طلابه حوله وذهب ليقرر في مقال بالصحافة بأنه لا يرى مطلقاً مجازاة المحقق في هذه النسبة الجديدة ؛ وأكد أن الكتاب لا يمكن أن يكون لأبي سعيد السيرافي ، وأنه إلى أن يأتي ما يخالف ذلك تبقى النسبة المرجحة لديه هي نسبته إلى أبي القاسم الزجاجي ، وبعضوان "المخترع في العروض والقوافي" . ووضع هذا الباحث مقاله تحت عنوان: "صناعة الشعر للسيرافي أم المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ؟" ، إشارة إلى عنوان الكتاب المقرر سابقاً لديه . ووعده بتفصيل مقاله في مجلة متخصصة لبيان القرائن التاريخية والمقارنات التي أتى بها بين نصوص من الكتاب ونصوص من كتب معتمدة تنسب أقوالاً في مواضع واحدة لكل من السيرافي والزجاجي ؛ وكلها تصب في رأيه عند التشكيك في نسبته إلى السيرافي وترجيح موقفه القديم .

وإنما توقف الأستاذ المهيري عن القطع بعدم صحة هذه النسبة الجديدة ، وقدم ما عبر عنه بقوله إلى أن يأتي ما يخالف ذلك كحل لدفعها وقتياً والاحتراز منها ، لأن الحجة التي استند إليها المحقق بدت له غير مشكوك فيها ، حيث إنها قائمة على عبارة داخل الكتاب ينسب المؤلف فيها لنفسه صراحة كتاب باسم "لغات الوصل والقطع" ؛ وهذا الكتاب صحيح النسبة للسيرافي في معاجم الكتب كما راجعها المحقق ، ولم يجد فيها أحداً غير السيرافي له مصنف بهذا العنوان . ولذلك لم يستطع الدكتور المهيري أن يرفع راية التحدي في وجه المحقق ورفع فقط راية الاحتراز إزاء الدليل الذي قدمه من داخل النص ، لاحتمال كون الكتاب المشار إليه في تلك العبارة هو بمعنى باب من أبواب أحد مؤلفات الزجاجي نفسه ، أو احتمال اشتراك أكثر من مؤلف مع السيرافي في هذا العنوان دون أن يبلغنا العلم بجميعهم .

وكان النقاش قد حمى بين محقق الكتاب الدكتور جعفر ماجد

وبين الدكتور المهيري وتعصبت بعض الأطراف الجامعية لمساندة هذا الموقف أو ذاك على صفحات بعض الجرائد حين تدخلت لإبداء موقف جديد . وكانت لدي مصورة من المخطوطات ولم أكن اعتيت قبل بالنظر فيها بدقة ، فانتهزت الفرصة لمراجعتها على ضوء النقاش الدائر إضافة إلى ملاحظاتي على هامشها من خلال بعض ما كتب سابقاً ، وأدليت برأيي في الموضوع في شكل تعليق قصير .

وبينما كان الموقف متبلورا بين مؤيد لنسبة الكتاب للسيرة في ومؤيد لنسبته إلى الزجاجي ، ظهر مقالتي مشككا في التسميتين معاً وخاصة في نسبته للسيرة في مع بعض التصحيح للعنوان في حال نسبته القديمة المرجحة للزجاجي . وهو ما فاجأ الرأي العام الثقافي والجامعي الذي أصبح أكثر فأكثر اهتماماً بقضية هذا المخطوط ، خاصة بعد ما لاحظته بين يدي هذا التشكيك ، من أن المنهج في تحقيق النصوص الغفل من كل عنوان ونسبه إلى مؤلف معين يقتضي التنصيص في غلظها على ذلك ، منعاً للالتباس والتضيق .

ولم ألق بهذا الموقف الجديد جزافاً بل ربطته بمقال مطول لي في الموضوع أعلنت عن نزوله في حلقات في الصحافة بدءاً من اليوم التالي . وأتيت فيه بالتوضيحات الكاملة من داخل الكتاب نفسه لإسقاط حجة المحقق بنسبته إلى السيرة في بل وتقليطها من الأساس . وقدمت فيه كذلك تصحيحاً للعنوان القديم الذي تبناه بعضهم وخاصة الدكتور المهيري للكتاب في حال نسبته للزجاجي^(١) .

وتواصلت حلقات مقالتي المطول على مدى ست عشرة حلقة ، جمعتها ونشرتها بعد ذلك في كتيب بحوالي مائة صفحة من القطع الصغير بعنوان " صنعة الشعر للسيرة في .. غلطاً " .

وكان المقال حافلاً بكثير من الاستطرادات حول تحقيق المخطوطات وحول حرمة التراث وواجب الالتزام بحقوق الملكية الفكرية في المصنفات الأدبية وغيرها ، واستعرضت خلاله الكثير من الذكريات التي تداعت بالمناسبة ، وعرضت خاصة لعلاقتي القديمة بالمحقق ومعرفتي بخبرته القليلة في ميدان التحقيق . ولم أجد بداً في الانشاء من مؤاخذته مثل غيري من النقاد لتصدده في المقدمة إهمال ذكر مصدر المخطوط ولسكوته المريب عن مراجعته من بين مؤلفات زملائه في الموضوع ؛ وتوقفت بصورة خاصة عند عدم احترامه لحقوق التأليف بصدد تحقيق لي رجع إليه لتخريج بعض الأشعار في الضرورة ، مما جاء في المخطوط . وهذا التحقيق هو " كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة " للقرزاق القيرواني .

ولكن لب المقال كان مصروفاً لبيان ما وقع فيه المحقق من أخطاء وإخلال بنص الكتاب بسبب التسرع والتكتم حتى جاء عمله غاية في سوء التحقيق رغم مظهره الإخراجي الممتاز . وأهم تلك الأخطاء الغلط الذي تصرب إلى فهمه عند قراءة العبارة التي بنى عليها استنتاجه بأن المؤلف يسمي لنفسه كتاباً باسم ألفات الوصل والقطع .

ولم يكن ليبدئي على الخطأ في قراءته لهذه العبارة إلا الاضطراب الذي لاحظته في بعض المواضع من الكتاب ولتداخل بعض الأبواب أو اختلافها عن مواضعها الأصلية ولنقص بآخره ، وأخيراً للأخطاء الكثيرة وسوء التقسيم لفقراته .

وكان تنبعي لتخريجاته من تحقيقي لكتاب القزاق هو أحد الأسباب التي جعلتني دون غيري ألق على ذلك الاضطراب بالخصوص . لأن إحدى تلك التخريجات وقعت في قطع واضح بين أبواب الكتاب

وورقاته . وجرى رد الاضطراب إلى أصله إلى اكتشاف اضطراب بآخر وهكذا إلى أن تماثل النص على أصله أمامي ؛ وأوضحت كل ذلك بصفحاته إلى القارئ ليتدارك الأمر بنسخته ، بانتظار تحقيق أفضل للكتاب .

ولم يكن هدفي إلى ترميم النص إلا الوصول إلى موقع العبارة الموهمة التي استخلص منها المحقق هذه النسبة الخاطئة والتأكد من وجودها في سياقها الصحيح ؛ ذلك أن الخلل في فهم مقصد المؤلف منها دخل على المحقق من جهة عدم التتبع الدقيق لمنهجه في تصنيف كتابه ومعايشة أسلوبه . ذلك أن هذا الكتاب ، كما أوضحت في المقال ، يتميز بلغة بيانية عالية القيمة وبثراء الأخبار الأدبية والمجالات العلمية والاستشهادات التي يقدمها **بين يدي** موضوعاته . وهو أمر نادر بالقياس إلى غيره من المؤلفات العروضية الجافة غالباً ؛ فضلاً عن التقدير صاحبه على التصنيف العلمي القائم على المنطق الواضح وحسن التقسيم وجلاء العرض والنقاش ووضوح الحجّة والاستدلال ، وربط السابق باللاحق وإحالة المثال على مثله ، إلى آخر ما يقف عليه قارئ كتابه من أمرار الأسلوب السهل الممتنع ، الذي يشدك إلى طائوته الأدبية وحنن تسياحه جمال عبارته وتداعي معانيه إلى الذهن دون كد . وأطرف من ذلك كله في هذا الكتاب هو ظهور شخصية المؤلف على طول كتابه وعرضه ، بحيث تشعر بتمكنه في العلم الذي هو أهله ، وتشعر بحضوره البارز بين رجالات عصره في الأدب والسياسة وتشعر خاصة بتقدمه في هذا العلم الذي وضع فيه كتابه تقدماً يلحقه برتبة أستاذه الزجاج .

ولذلك كان أماننا استحضار صورة هذا المؤلف ، من خلال عصره العلمي والأدبي ومن خلال أسلوبه كما يتجلى في كتابه ، لفهم

عبارته تلك التي ادعى المحقق أنه يحيل فيها على مصنف له لتفصيل الأمر في مسألة ألفات الوصل والقطع المعروضة في الأبواب التمهيدية من كتابه . وهي العبارة التي انطلق منها المحقق للفتيش في المصادر عن له كتاب بهذا الاسم فصادف أن لا أحد له كتاب بهذا العنوان غير السيرافي ، فحكم بأن الكتاب الذي بين يديه هو لأبي سعيد السيرافي (المتوفي سنة ٣٦٨هـ) ، خاصة وأن عصره لا يبعد عن عصر المؤلف الذي تدل القرائن التاريخية أنه كان يعيش في القرن الرابع .

وهذه هي العبارة الموهمة : " وبيننا هذا في كتاب ألفات الوصل والقطع بياناً محكماً " . وبالعودة بها إلى سياقها يتبين لنا أنها لا تعني بكلمة الكتاب فيها غير المصدر أي ما نطلق عليه اليوم الكتابة ، لأن الباب الذي وردت فيه ، وهو " باب أول للكلمة وآخرها " ، يتحدث عن التهجي ، أي عن كيفية التقطيع العروضي ، وخص بالبيان ألفات الوصل والقطع من حيث الإدراج وعدم الإدراج في التقطيع أي الكتابة العروضية؛ ومما قال في هذا الباب : " ولك في العروض أن تقطع ألفات الوصل كلها في أول البيت وفي أول النصف الآخر .. " ثم قال : " وألفات الوصل والقطع تعتبرها بالتصغير ، فإذا ثبتت بالتصغير فهي مقطوعة في الإدراج ، وإن سقطت فهي غير مقطوعة في الإدراج ، وقد بينا هذا في كتاب ألفات الوصل والقطع بياناً محكماً ، فألف الوصل مثل قولك في ابن بني وفي اسم مني .. وألف القطع مثل قولك أب أبي وفي أخ أخي ، أفلا ترى إلى إثباتها في التصغير ، فطى هذا فقم جميع ما يرد عليك من هذه الألفات .. " (٩).

فالمساق هنا واضح في أن المقصود هو كتابة ألفات الوصل والقطع ، وهي كتابة فصلها في أول الباب والباب الذي قبله تفصيلاً لا مزيد عليه ، بحيث لا يحتل الذهن أن المؤلف يترك بقية بيان للقارئ

في كتاب له منفرد عن هذا الكتاب ، ينصحه بالرجوع إليه لاستكمال المسألة ، والحال أنه في كتاب تعليمي مفصل ومستقل بذاته وغير محتاج إلى غيره .

وذكرنا في مقالنا الاعتبارات التي كان ينبغي أن تطرد من ذهن المحقق كل إشارة موهمة إلى كتاب في هذا الموضوع . ودعمنا فهمنا الصحيح لمقصود المحقق من كلمة كتاب بمسقى ورود هذه الكلمة في المعنى نفسه بموضع متقدم وهي قوله : " فأما العروض فيعتمد فيه على اللفظ لا على الكتاب ، لأن الكتاب للعين واللفظ للآذن .. ^(١) .

وأشرنا إلى المغالطة التي أوقع فيها قراءه عندما ذكر أن كتاباً باسم ألفات الوصل والقطع وجده منسوباً للسيرافي في المراجع . فالواقع أن المراجع ، التي ذكرها بالاسم دون أن يدل عليها بالموضع والصفحة ، تذكر كتاباً للسيرافي بتقديم وتأخير بين اللفظين أي " كتاب ألفات القطع والوصل " . وكان من حق القارئ عليه أن لا يحرف ما هو موجود في نص مصادره والإيهام بموافقة للتسمية في عبارة المؤلف .

ولم يبق شك لدى المتتبع للبيانات التي قدمتها حول حقيقة هذه التسمية الخاطئة للكتاب والقائمة في الواقع على غلط أكثر منها على الخطأ المفتر . لأن كل محقق مأمون في العمل الذي يقوم به وثقة نزيه فيما يحول إليه من مراجعه ما لم يثبت عليه التسرع وقلة العلم بالمخطوط الذي بين يديه والمخالفة بين مصادره وبين ما يجريه على لسانها ؛ عندئذ لا بد للناقد من أن يتصدى له بما ينبغي من القول غيرة على العلم وأهله .

وبينما كان المتوقع أن يرد المحقق على جام الغضب الذي صب عليه لتلك الشناعات التي ارتكبها في حق المخطوط والباحثين الذين

كتبوا عنه قبله ويستدرك على نفسه الغلط الذي وقع فيه بنسبته إلى نحوي غير معروف بمصنف في العروض ولا بعظم معترف له به فيه ، وباتخاذ عنوان له غير مفيد بذاته على موضوعه ، فضلاً عن البئر الذي أحدثه في أحد العناوين المفقودة في التراث لمطابقتها على فحوى الكتاب دون توفيق - بينما كان المتوقع أن يرد المحقق بما ينبغي من الاعتذار لمن أخطأ بحقهم والاستدراك على نفسه بهذه النسبة الغريبة التي كان الأوفق منها نسبتها إلى الزجاجي على رأي من تقدمه وبمعنوان للكتاب أقرب إلى ما جاء في أوله ، كما نصحته بذلك ، وهو " كتاب في علم العروض " ، وجده الناس في مقال ظاهر الادعاء والتعالم ينسب لنفسه اكتشافاً جديداً آخر لهذا المخطوط يلغي سابقه ويهون من أمر النقد الذي واجهه به جميع نقاده ، وخاصة مقالتي الذي ذهب إلى حد الإنكار عنه كل جدوى له .

أما اكتشافه الجديد الذي صدع به بعد تردد حسب قوله إلى حال الانتهاء من صدور حلقات مقالتي ، فهو أن الكتاب لمؤلف آخر هو أبو الحسن العروسي ، وليس للزجاجي ولا للسيرالي . وأن العلم بهذا الاسم جاءه بعد بحث وتحقيق إثر قليل من صدور طبعته الأولى ، ولذلك وعد بطبعة ثانية مصححة ومنقحة .

لكن الحقيقة أن هذا الاسم جاءه عن طريق ناشره ، الذي ذكر أنه تلقوه به أمامه بعض المحققين بالشرق لدى تداولهم في نسبة هذا الكتاب حين وقع بأيديهم و عظمهم بما ثار حوله من نقد في تونس لنفي نسبته إلى من نسبته إليه المحقق . وكان الناشر ، بعد أن أبرق بهذا الخبر الذي سبب له كثيراً من الإحراج لسميته في ميدان نشر التراث والتعامل مع كبار المحققين ، عاد إلى تونس وكله عتب على المحقق .

فلم يكن من الرأي لديهما غير المبادرة بطبع الكتاب بعنوان أفضل وبهذه النسبة الجديدة بعد استدراك ما جاء فيه من أخطاء .

ولم يخف الخبر عني للمودة القائمة بيني وبين الناشر . فقد أكد لي علمه بما اطلع عليه من نسبة جديدة للكتاب لدى بعض المعتنين به في السعودية ، دون أن يذكر لي صاحبها ذكراً واضحاً حتى أنني أخطأت في كتابة اسمه في الرد الذي أحكمته لكشف " الصدف السعيدة " التي لم ينفك يخفي بها علينا مصادر معلوماته الأستاذ المحقق !

وكنيت أحرص على نشر هذا الرد قبل التحقق من شخصية أبي الحسن العروزي ومطابقة تأليفه لهذا الكتاب وحقيقة من اهتدى الأول إلى هذه النسبة ومقوماتها لديه . ذلك أن الحرص على كشف الأباطيل أبجل من البحث عن الحقائق ، **خصوصاً** وأني كنت شبه مطمئن إلى أن ما ذكره المحقق من إشارات إلى الاسم الجديد لا تطو مجرد ظن جديد لا يبلغ اليقين أو ليس اليقين .

لكن الأيام حملت بحمل جديد من هذا المخطوط ، وذلك في صورة تحقيق له جديد بنفس الاسم الجديد الذي زعم المحقق التونسي أنه اهتدى إليه بعد بحث وتحقيق ! هذا التحقيق جاء بعنوان " الجامع في العروض والقوالي لأبي الحسن العروزي " بقلم محققين عراقيين ، هما الدكتور غازي زاهد وهلال ناجي ، ومنشور ببغروت كالأول ، عن دار نشر يقع بابها قريباً من الأولى !

ولم نشك بمجرد الاطلاع عليه بريح المنافسة التي حملته على جناح السرعة إلى تونس بمناسبة المعرض الدولي للكتاب ، المنعقد آنذاك ، لمزاحمة الأول الذي كان سعره شبه خيالي رغم عدم الفرق في الإخراج ماعدا التجليد ، والذي لم تهدأ بعد الضجة بنقده التي أحدثها منذ

صدوره . وأوضح ما يتجلى طابع السرعة في خلوه مما جرت العادة به في الكتب المحققة ، أي الفهارس . فلا فهرس فيه للأسماء وللأشعار ؛ ومن هذه الناحية يفضلته التحقيق الأول رغم دقته غير التامة ، ولا للمصطلحات العروضية . وفي ذلك يتساوى مع الأول .

وليس ذلك كل ما يلاحظ على هذا التحقيق الجديد ، بل تاريخ مقدمته غير المتوازن إطلاقاً مع تاريخ طبعه يثير الغرابة . فإنها أي المقدمة ترجع إلى عشر سنوات سابقة تقريباً ويحيل أصحابها إلى علمهما بالمخطوط منذ سنوات اكتشافه الأولى بتونس في المبعينيات . وأبرز ما يشد فيها هو غياب الحرص على تحيينها - كما يقال - على الأقل باعتبار الطبعة التي تقدمتهما بشهور . أما رأيهما في نسبة الكتاب وعنوانه ، فهو أكثر ما يستحق الوقوف عنده بالنسبة لمختص مثلي في نقد التسميات السابقة للكتاب والمنسوب لهما تأليفه وهما السيرافي أو الزجاجي .

ولم يشفع لي اتكباب المحققين على هذا الكتاب منذ فجر المعرفة به واتصالهما بصورة منه بواسطة صديقهما الأديب أبو القاسم كرو ، لتقرير الانتاعي بصحة نسبتها للكتاب وتوفيقيهما في وضع عنوان له على طول تلك المدة التي قضوها في البحث من أجل التعرف على صاحبه . فوجهت نقدي لما سموه بالألفة الداخلية والخارجية للكتاب التي تزن لصالح نسبته في رأيهما إلى أبي الحسن العروضي .

ونشرت هذا النقد تحت عنوان " السيرافي بالعروضي ... غلطاً " لتذكير قارئ مقالتي بنقدي للتحقيق الأول الذي وضعته تحت عنوان " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً " . وتفقدت جواب علمهما من حيث تلك الأوراق التي اضطربت عن أماكنها وتلك الأبواب التي تقدم وتأخر بعضها

على غير ما بينه المؤلف في أول كتابه ، ومن حيث تلك القصيدة العروضية للمؤلف بآخره التي نقصته مع بعض ما نقصه من فقرات بداخله . لأنها كلها أمور كنت بينتها للمحقق الأول في نقدي وتوقعت أن يكون التحقيق الثاني نظراً للوقت بين صدوره وصدور مقالتي قد علم بها وتداركها ، أو يكون الاجتهاد بعلمها قد ساعد محققيه بمفردهما على تداركها .

أما الأدلة الداخلية والخارجية ، التي أعلننا أنها أقوى من كل شك (" غير القابلة للشك أو الدحض " بعبارتها) فقد بينت أنها تتساند كلها لتصب في دليل واحد هو الأصل ، وهو ترجمة في ياقوت الحموي لعروضي اسمه أبو الحسن أحمد بن محمد العروضي (توفي في ٨٣٤٢هـ).

هذا العروضي المتوفي قريباً من عصر الزجاج ، أستاذ المؤلف ، لا يصمد الوصف الذي نقله ياقوت عن غيره لكتابه أمام محك المطابقة مع ما في مخطوطنا ، من حيث أبوابه وأوصافه وأسلوبه ، إلا على وجه التجاوز . ولا حاجة لنا في التجاوز لتأكيد اليقين بالشك .

إن الناظر فيما نقله ياقوت لا يخفى عنه ما فيه من استنقاص للكتاب : " وكان أبو الحسن العروضي عمل كتاباً كبيراً وحشاه بما قد ذكر أكثره ونقل كلام أبي اسحاق الزجاج وزاد فيه شيئاً قليلاً وضم إليه باباً في علم القوالي وذلك علم مفرد مثل علم العروض وفيه مسائل لطيفة واختلاف كثير واستقصاء نظر ... ثم ضم إليه باباً في استخراج المعنى وهذا لا يتعلق بالعروض وختمه بقصيدة في العروض ولم يقد بها غير المتكرر ..^(٧) .

فهذا الوصف (حشاه .. وزاد فيه قليلاً .. وذلك علم مفرد ..

وهذا لا يتعلق بالعروض .. وغيره به أحذق ولم يقد بها غير المتكرر ..) مهما تكن نبرة الطعن فيه على صاحبه يبقى غالباً منه ما هو في تقديرنا أظهر وصف للكتاب ، وهو " باب به في الرد على من طعن في العروض والرد على الناشئ " . وهذا الباب موجود في مخطوطنا . فكيف تخلص المحققان من هذه الصفة الغائبة في وصف ياقوت للكتاب في شكل مخطوطه الحاضر لدينا ؟! قالوا : " إن القصيدة التي ختم بها الكتاب والتي ردّ بها على الناشئ الأكبر قد سقطت من مخطوطتنا الفريدة ولم نظفر بها في مرجع آخر " . (ص ١٢) .

والحقيقة أن القصيدة المشار إليها وإن كانت مفقودة من المخطوط إلا أنها ليست في الرد على الناشئ ، وإنما هي - بعبارة المؤلف - : " قصيدة في أبواب العروض جامعة تكون علماً لتمامه وكماله " (ص ٤ من المخطوط) . أما الرد على من طعن على العروض وعلى الناشئ فموجود في باب مستقل ، احتفظ المخطوط - كما قلت في مقالتي المطول - بأوله فقط (ثلاثة أسطر ، في أول ص ٢٨٣ من المخطوط ، يقابل ٣١٠ من تحقيقهما)^(٨) . ولكن المحققين حملاً هذا النقص في هذا الباب على كون الرد موجود في القصيدة المفقودة . ويعكس ذلك " باب الإيقاع ونسبه " : فكان عليهما أن يتلفظا إلى أن مخطوطنا لا يضم باباً بهذا الاسم أو بهذا المعنى . ولذلك لا يمكن أخذ المطابقة بعوانها وصرقلها إلى هذا المخطوط بالذات .

وقلنا كذلك في نقدنا إن اجتهد المحققين العراقيين حول مؤلف الكتاب أوفق من اجتهداهما في عنوانه : لأنهما اصطنعا له عنواناً من بعض ألفاظ المؤلف داخل كتابه دون أن يميزاه بأقواس أو علامة توقف . وهذا الاجتهاد في اسم المؤلف لديهما ، إنما هو أوفق في نظرنا من نسبته المتقدمة إلى السيراقي . غير أن اجتهداهما بنسبة الكتاب إلى

أبي الحسن العروضي لا يدعنا دون تساؤل عن غياب الزجاجي فيه ذلك الذي أدى غيابه ضمن قرأتين أخرى إلى نسبة الكتاب إليه . ثم تساءلنا باتجاههما وعلى فرض القبول بنسبة الكتاب على رأيهما إلى أبي الحسن العروضي : كيف لمؤلف بهذه السلامة في التعبير والجمال في الأسلوب والاستحضار للأخبار والغزارة في العلم والبيان أن يكون له شبه كتاب أو اثنين ، أحدهما " غريب القرآن " والآخر هذا الكتاب في العروض ؟

وإنما قلنا كتاباً أو اثنين ، لأن للكتاب الثاني الذي نسب له هو ليس بكتاب بالمرّة ، على القراءة الصحيحة في الكتاب . نقصد ما سماه المحقق الأول " كتاب ألفات الوصل والقطع " . والغريب أن المحققين الفاضلين لا يشاركان إلى مرجع لهذه التسمية غير موضعها داخل الكتاب دون ذكر الصفحة ، ويقولان فقط إنه لا ينسب كتاب بهذا الاسم إلا للسيرافي !

فإنما أن يكون التعجل في نشر عملهما هو الذي أوقعهما في هذا الوهم ، وإما التأثر بالمحقق التونسي جعلهما يدرجان " كتاب ألفات الوصل والقطع " ضمن مصنفات أبي الحسن العروضي دون تحقيق (ص ١٨) ! والأغرب أنهما فعلاً مثل المحقق السابق - إن لم يحاكيا محاكاة الطير - فسماياه " ألفات القطع والوصل " ، ويتقديم وتأخير بين الكلمتين في موضع آخر ؛ وإنما هو على التسمية الأولى للسيرافي كما سمته المصادر ، أما الإيراد في المخطوط فعلى تقديم الوصل على القطع . وليس على معنى كتاب كما قلنا بل كتابة ، من الفعل كتب يكتب كتاباً وكتاباً وكتابة .

والتصحيح الآخر يتعلق بترتيب الكتاب . فلقد نطقنا إلى ما أشرنا إليه من اضطراب الكتاب ونقص بآخره ، ولكن أبقينا على شيء من ذلك لم يتفطننا إليه . وهو بقية " باب المتقارب " الذي أخذاه إلى باب

الخزم ، عند الصفحة ٢٧٣ من المخطوط والتي من المفروض أن تقع -
لولا سهو تحدثت عنه في كتابي " صنعة الشعر للسيرافي .. غلطاً " -
بعد الصفحة ١٣١ . لأن الخزم في ترتيب أبواب المؤلف التي أعلن عنها
في مقدمته يقع بعد بابي المصراع والخزم . ولذلك لا وجه في عدم
التزامهما بالترتيب الذي وضعه المؤلف لكتابه . وكان عليهما تقديم باب
الخزم المسمى عنده " باب ما يزداد في أوائل الشعر " وإردافه بـ " باب
الخزم " .

وأنا أعرف سبب السهو الذي حصل لهما وهو راجع - والله
أعلم - إلى عدم ترقيعهما للأبواب في مقدمة المؤلف بابين بابين أفقيّاً .
فحصل لهما الالتباس مثلما حصل للناسخ . ولا وجه لظنهما بأن " باب
الخفيف والثقيل " في غير مكانه من ترتيب المؤلف ، لأن هذا الباب واقع
في موضعه ولكن ليس عليهما بسبب ورود " باب الاحتجاج للعروض " -
بعده ، ثم بقية الأبواب المتبقية . وقراءة خاتمة الباب بإمعان تدل على
أنه في موضعه الصحيح ، خصوصاً بالنظر إلى السياق وإلى الترتيب
المحكم الذي اتبعه المؤلف .

ولذلك قلنا إننا لم نتردد في تسمية نقدنا على التحقيق الثاني
باسم " السيرافي بالعروزي .. غلطاً " . لأننا ، في حين توقعنا أن
صاحبه عثرأ على الاسم الصحيح لمؤلف الكتاب ، وجدناهما لم يعثرا إلا
على إشارة مبهمّة إلى كتاب مثله في ياقوت الحموي منسوب إلى أبي
الحسن العروزي ، بل وجدناهما لم يتفطنا إلى بعض القرائن المهمّة
داخل المخطوط ، من شأن البحث فيها - كما أشرنا في مقالاتنا السابقة
- الاهتداء رأساً إلى صاحب الكتاب دون تخمين . وهذه القرائن قلنا في
مقالنا على التحقيق التونسي : " إن الحسم فيها يتطلب مني بعض الوقت
قبل أن أعرضها ؛ وكنت أتأخر في كتابة هذا المقال الذي أردت أن

أُتدرك به ما هو أهم من الجدل حول مؤلفه ، وهو النقص في أوراق المخطوط والاضطراب فيه والتقديم والتأخير في مسائله على غير ما جاءت مرتبة فيه ..^(٩).

ولم يهدأ قلبي بعد التحقيق العراقي إلا لينهض من جديد لنقد مقال الدكتور المهيدي المفصل الذي وعد به في مجلة متخصصة . وإذا هذا المقال يصدر في مجلة "علامات" هذه ، السعودية ، المتخصصة في النقد . وهي مجلة محترمة حسنة الرواج في تونس . وكان أول القراء الذي لفتني إلى موضوع المهيدي بها أحد الأصدقاء النقاد الذين تابعوا المعركة ، ولكن دون أن يدخل عليّ ببعض الغمز في المقال ، لوجود كثير من ملامح معلوماتي المنشورة به .

فمضيت إلى اقتناء نسختي من هذه المجلة ولم أر داعياً إلى مراجعته من خلالها في بعض المعلومات ، بل في جملة من المعلومات الجديدة التي بدت كأنها مقحمة على مقالته ونظراً لتطلع الساحة الثقافية والجامعية بتونس إلى موقفي من هذا المقال ، حيث الكل بانتظار موقفي من تلك الإشارات الخاطفة في مقاله حول علمه بالاضطراب في المخطوط والنقص في أبوابه والشك في صحة القراءة للعبارة القائل عليها النسبة الخاطلة للكتاب - نظراً لتطلع الساحة فلت ، فضلت المبادرة بفتح حوار معه داخلي ، على صدر صفحاتنا التي اهتمت بمقالاتي السابقة .

وانتضى للرد عليه في الوقت نفسه المحقق الأول للمخطوط ، لوجود ما في المقال ينزع عنه باكورة الكشف عن الاسم الجديد لصاحب هذا التأليف ، وهو أبو الحسن العروزي . ذلك أن كاتب المقال لم ينس حفظ حقه بالسبق بهذه المعلومات ، عن طريق الاحتفاظ بتاريخ مقالته .

وهو تاريخ سابق بكثير عن تاريخ ظهور تلك المعلومات ، وخاصة المعلومة الجديدة المتعلقة بأبي الحسن العروضي ، التي ترك المحقق الأول الانطباع في الساحة العلمية بتميزه باكتشافها على كل نقاده ، تلميحاً لصوته بعد تلك الحملة عليه .

ولم تكن الرغبة لدى في الجدل هي الحامل الوحيد على الكتابة لمناقشة صاحب المقال في علامات ومنازعه أو منازعه في اكتشاف أبي الحسن العروضي . بل كانت الرغبة في إظهار الحق وإقامة الحجة على من يخطئ ، وفي إقامة العدل إن ثبت ما يفيد الاعتداء على الملكية الفكرية . خصوصاً ونحن في عالم أحرص فأحرص على حقوق المعلومات به وحقوق الابداع . ولذلك لم أتوقف طويلاً عند انتظار الرد من أحد المتنازعين على **المعلومات التي** أفدت بها في سياق المعركة حول هذا الكتاب ، بل أحلت الموضوع إلى بعض جهات التحكيم المختصة، ونذرت وقتي إلى ما وجهت إليه النظر للاستدلال على المؤلف. وهي تلك القرانن التي أعلنت في مقالتي بأنني لو تفرغت للبحث فيها لوصلت إلى صاحب الكتاب دون شك . إيماناً مني بأن تلك القرانن صادقة وقوية في حد ذاتها ؛ والأسف على كون الباحثين قبلي لم يهتموا بها أو لم يهتدوا إليها .

ووفقت في خاتمة المطاف إلى نتائج باهرة ، نشرتها في سلسلة مقالات بعنوان " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول أو كتاب ألفناه في علم العروض للتدعيم " . اكتشف القراء من خلالها ، وخاصة حين أودعتها كتاباً بهذا العنوان^(١٠) أن من بين المخطوطات العروضية لدينا بدار الكتب الوطنية بتونس ، عشرات المخطوطات العروضية ومعظمها شروح وفي أكثر من عشرة منها نقول كثيرة ومطولة ، بعدد الصفحتين فأكثر ، من

كلام صاحب مخطوطنا المجهول ؛ وأن عنوان كتابه موجود في أحد تلك المخطوطات بتسميته الكاملة والواضحة ، واسم مؤلفه بها كذلك .

والقرائن ، التي كانت برهاني إلى المعرفة بصاحب هذا المخطوط ، تتراوح بين أسماء مذكورة في الكتاب ، ومسائل للمؤلف رأي مميز فيها عن سائر العروضيين . وكنا - حتى ولو لم نقفنا تلك الشروح على اسمه واسم كتابه - نقيم منها تصحيحات لنص كتابه . وعم هو في حاجة إليها من خلال تلك النسخة الفريدة المضطربة التي بقيت منه .

أما الأسماء فأهمها مصطلح " الغريب " ، اسماً للبحر المتدارك الذي أطلقه عليه المؤلف . وأسماء بعض من ذكرهم من معاصريه - عدا الزجاج بطبيعة الحال - من أمثال **اليزيدي** والعباس بن الحسن وزير المعتذر وأبي جعفر الضرير وأبي زفر السجستاني .

وقدّرنا أن كل القرائن قد لا تنهض دليلاً بقوة الوقوع على اسمه مقروناً بالغريب ، ذلك الاسم الذي سماه به لنفسه في كتابه . ولذلك جعلنا هذه النقطة ، أو بالأحرى هذه التسمية للبحر المتدارك بالغريب ، هي مفتاح بحثنا ضمن الموضوعات - وهي القرائن الثانية^(١) - التي قدّرنا أن لا تكون الكتب المتأخرة وخاصة الشروح الكثيرة تخلو منها أو من بعضها . لأنها موضوعات مهمة ومتميزة في هذا الكتاب ، ولأنها في أغلبها محل نقاش بين العروضيين في عصر المؤلف وإلى ما بعد عصره .

ومن هذه الموضوعات : النزاع حول المشطور والمنهوك وكونهما ومجزوء الرجز شعراً أو ليس شعراً ، وعلاقة ذلك بجريان الشعر على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم ونهي القرآن عنه ؛

ومنها دفاع المؤلف على العروض باتجاه المناهضين لتعلمه أو الجاهلين بأغراضه وفولده . وهو دفاع حار ، وفيه يعرض صاحب الكتاب لكثير من النماذج الشعرية النادرة في دولوين بعض الفحول ويعرض لتصحيحها والاعتراض على الاستشهاد بها .

كل هذه القرائن معروضة بتفصيل في كتابي رحلة تحقيق .. وأكتفي هنا بذكر أهم النتائج ، تنويراً لقارئ هذه المجلة في موضوع هذا المخطوط .

- أولاً : هناك عشرات الشروح العروضية المخطوطة تنقل نصوصاً مهمة ومطولة نجدها برمتها في كتابنا . هذه الشروح ، بعضها يذكر صاحبنا باسم النديم وبعضها يسميه بالعروضي . وفي كل هذه النقول^(١٢) نجد اسم النديم دون تعريف يذكر . ولكن نجده مقروناً في بعضها باسم الزجاج في الترتيب وباسم الجوهرى أيضاً . وكلاهما من أصحاب الأقوال المقررة في معظم مسائل العروض ، وخاصة الزجاج الذي كان بمقام الأستاذ من مؤلفنا .

أما الكتب التي تذكر مؤلفنا باسم العروضي ، فلم نجد في الواقع منها إلا كتاباً واحداً فقط ، مع ميزة فريدة ، وهي أنه يسميه لحسن الحظ باسمه الكامل ويسمى كتابه ، فهو فيها " أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي ، تلميذ الزجاج " ، وكتابه عنوانه " كتاب ألفناه في علم العروض " .

والذي ذكر ذلك الخالدي ، وهو عروضي من رجال القرن الحادي عشر ، في كتابه " الفوائد الصفية على شرح الرسالة الأندلسية " ^(١٣) .

- ثانياً : أن هذين الاسمين المسمى بهما صاحب الكتاب ، النديم

والعروزي ، والتقول المتفقة تحت أحدهما والآخر^(١١) في المخطوطات الكثيرة تدل على كون صاحبهما واحد . ويؤكد نسبة اسم " الغريب " إلى النديم في أحدها صراحة .

وقد وجدنا هذه التسمية للبحر المتدارك منسوبة للنديم في كتاب لابن الفللسي السبتي المتوفي سنة ٧٠٧هـ ، هو " الختام المفوض عن خلاصة علم العروض "^(١٢) . مما يقرر لدينا أن الاسم المشهور لمؤلف كتابنا حتى القرن الثامن هو النديم . ومنه لاحظنا القدر الكبير من الكتب التي تذكره بهذا اللقب دون غيره .

ثالثاً - أن كنيته أبو الحسين جاءت في كتابه نفسه . في أبيات أشده إياها اليزيدي ، على سبيل الغموض في رويها والتعجيز له عن حلها . ونوه المؤلف بنفسه في كتابه بأنه استخرجها قبل أن يتم كتابتها أمامه اليزيدي^(١٣) .

وكان هذا الاسم - الكنية - أبو الحسين غائبا عن نظر المحققين ومن فهرس المحقق الأول ، ووجهنا إليه النظر لأهمية التي قدرنا بحق دلالة إيانا على المؤلف ، كما وجهنا النظر إلى مصطلح " الغريب " الذي قلنا وقتها^(١٤) إن لدينا بالاسم والتأليف من ذكره في كتابه . ونقصد التهاتوي^(١٥) الذي نقل عن " عروض سيفي " اسم الغريب ، نقلاً عن غيره .

وسيفي ، هو عروضي فارسي مشهور من القرن التاسع ، وأمکننا الاطلاع على كتابه^(١٦) بالمكتبة الوطنية ببهايس ، وسماء فيه أحمد العروزي ، بل كان لنا هذا الاطلاع المفتاح الأول الذي انتقلنا بعده إلى كم هائل من المخطوطات لفحصها للغرض .

- رابعاً : إن الالتباس الحاصل في ألقاب بعض العروزيين

وأسمائهم في معاجم التراجم قد جاء بعضه بسبب التطابق في الاسم واسم الأب وأحياناً الكنية ، وأحياناً بسبب إطلاق العروضي على أكثر من واحد منهم ؛ واحتمال التصحيف في مثل أبي الحسن وأبي الحسين .

يقول الخالدي ، في مقدمة كتابه^(٢٠) : " وحيث أقول قال العروضي ، فهو العلامة أبو الحسين أحمد بن محمد العروضي تلميذ الزجاج ، ويكون ذلك منقولاً من كتابه الموسوم بكتاب ألفاء في علم العروض ، أو قال ابن العمك بالميم أو الباء ، فهو يحيى بن جطر بن العمك اليمني ، ويكون ذلك منقولاً من كتابه الموسوم بالكافي في العروض الوافي ، وقد انتحلت غالباً عبارتهما لقصوري وجعلت على الله المعول في أموري .."^(٢١)

وإضافة إلى ذلك تحقق لدينا من الخالدي نفسه أن أبا الحسين العروضي هو غير أبي الحسن العروضي ، الذي ظهر باسمه التحقيق العراقي للكتاب .

أما عن السؤال الذي بقي قائماً أمامنا ، وهو لماذا تجاهل المحققون قبلي اسم أبي الحسين العروضي في النصوص التي استنتقوها لهذا الغرض ، وفيها إشارة واضحة إلى كونه غير أبي الحسن العروضي دون احتمال تطابق كنيتهما الواحدة بالأخرى تحت أقلام أصحاب تلك النصوص ؟ بل بعضهم^(٢٢) غير " أبي الحسين " في نص الوافي بالوفيات إلى " أبي الحسن " ليتطابق مع تقديرهم بأنه اسم صاحب الكتاب الذي اكتشفوه له^(٢٣) .

ولما كان اسم أبي الحسين يتردّد في نفسي كنيةً لصاحب المخطوط منذ اللحظة الأولى التي وقفت فيها داخل كتابه على تلك الأبواب التي خاطبه بها اليزيدي ، أثناء ما كنت أكتب نقدي على التحقيق الأول ،

جنحت إلى تصديق حمسي بأن تلك الإشارة كانت مهمة جداً ، وأن الوصول إلى تحقيقها كان ينبغي أن يتطلب مني أكل من هذا الجهد لو لم تطوح بي تلك الظنون التي أهد بها أصحابها عن درك الغاية من أقرب مسيل . وأقرب مسيل هو الأخذ بالقرائن الأخرى ، زيادة عن قرينة الكنية، لتحديد هوية المخطوط ، وأهمها اسم الغريب الذي أطلقه المؤلف نفسه على البحر المتدارك .

فإنه ، وإن كان اسم الكتاب واسم مؤلفه ربما يخفى لأسباب من الفقدان نسخته الكثيرة ، إلا أن الدارس الحصيف للعروض يعرف أن اسم البحر المتدارك قد تغلن العلماء في إطلاق التسميات عليه ، ولا يبعد أن يكون في كتاب أحدهم اسم من سماه الغريب . وفعلًا وجدنا في أول الأمر التهانوي يذكره اختصاراً ، **نقلاً عن سيفي عروضي** ^(٢٤).

فما إن طالعنا عنوان كتاب أبي الحسين للعروضي في الفوائد الصغدية حتى حضرتنا العبارة الأولى في المخطوط : " هذا الكتاب ألفناه في علم العروض وشرح أبوابه وتقطيع أبياته ... فإذا هو - أي المؤلف - يطابق بين عنوان كتابه ومفتتح عبارته فيه . وهي مطابقة قديمة ومعهودة . وقد يكون بسبب طول عنوانه اقتصر المتأخرون في الإحالة عليه بلفظ مختصر ، أو قال فلان في كتابه ، على غرار أصحاب المؤلفات الذين لهم كتاب مفرد في الفن ، فلا يذكرون حتى يعرف كتابهم المقصود .

ونسخة الخالدي التي بين يديه من كتاب العروضي ، أبي الحسين ، هي أكمل وأتم من التي بين أيدينا . ولذلك قدرنا أن جمع ما وجدنا من النقول فيه وفي المؤلفات العروضية الأخرى يساعد على تصحيح الأخطاء التي وقعت في التحقيقين المنشورين وسد النقص فيهما

وقد أوردناهما من كل مخطوط على حدة لتسهيل المقابلة بينها وبين
نصنا .

وكان من الواضح لدينا أنها وحيث وجدت مسبوقة باسم
العروضي " أو مشفوعة بـ " هكذا قال العروضي " أو " انتهى من
العروضي " أو بالاسم الثاني الأغلب الذي وجدناه له وهو النديم . إلا
وعرفنا أن تلك الكتب تنقل عنه مسائل تفرد ببحثها أو نقلها بحثاً ، أو
تشير إلى مسائل خلافية بين العروضيين والخليل وكان له رأي فيها
إسوة بالزجاج أستاذة أو نقلاً عنه .

وتلك المسائل بعينها هي التي كانت دليلنا أثناء البحث داخل تلك
المخطوطات . ويأتي على رأسها قوله في البحر المتدارك ، وتسميته
بتلك التسمية التي ذهبت عنواناً من عناوين تعرفنا على المؤلف .

أما لماذا هو النديم تحت معظم الأقسام وهو العروضي تحت
بعضها فقط ؟ فقد شرحنا ذلك مطولاً ولكننا إن المصنفين ربما مالوا
بحسب مدارسهم العروضية وأوطانهم إلى تخصيص اسم العروضي
بأعزفهم لديهم وإطلاق شهرة أخرى على غيرهم تمييزاً . فليس كل
خزرجي هو صاحب الأرجوزة المشهورة باسمه في العروض ، ولا كل
أندلسي هو صاحب الأندلسية في العروض التي شرحها الخالدي في
صفديته^(٢٠) ، ولا السفاسي صاحب المورد الصافي في شرح عروض ابن
الحاجب والقوافي هو كل سفاسي ... إلخ .

على أننا لم نجد إلا الخالدي يسميه بالعروضي دون لقبه النديم
في نحو عشرين مرة ، إلا أنه وحده الذي وجدناه يسميه باسمه الكامل
ويسمي كتابه . أما المؤلفون الآخرون ، فلم يمكن لنا التعرف على من
يقصدون بالعروضي لو لم تكن حاضرة في ذهننا تلك المسائل التي تميز

بطرقها أو خالف فيها غيره أو كان له مصطلح مخصوص بشأنها ؛ ولولا ذلك لكان فائقا التعرف على كونه هو نفس العروضي الذي يسميه الخالدي ويقتبس منه الفصول الطوال في كتابه .

ولو كنا عرفنا أن النديم هو الاسم الأعرف به صاحبنا لكنا اختصرنا الطريق والبدء بالبحث عنه في الكتب المطبوعة تحت ذلك الاسم . وأقرب هذه الكتب إلينا كتاب الذماميني^(٢٦) ، الذي عاد إليه المحققون جميعهم ؛ ولكن لم يهتد أحد منهم إلى كون النديم فيه هو العروضي صاحب المخطوط المجهول . ولذلك نقول بأن معاشره المحقق لموضوعه مهمة ، وهي التي تحدد في النهاية سرعة تفتنه لمثل هذه الأمور .

ولكن اسم النديم لم يهتد إليه عن طريق تتبع المسائل الخلافية في الكتب المتأخرة ، العروضية وغير العروضية أحيانا ذلك أن بعض الشروح الشعرية تخص القصائد المنظومة من بحر المتدارك بحديث عن تسميات هذا البحر لدى جماعة من العروضيين . وهي قاعة من قنواتنا في بحثنا عن سر صاحب مخطوطنا الذي يقرر بكل اعتداد بعلمه بسبب تسميته للبحر المتدارك بالغريب .

ومن هذه الشروح " شرح المنفرجة " ، قصيدة أبي الفضل النحوي التوكردي المشهورة بالقصيدة المنفرجة التي يقول في مطلعها :

اشقتني أزمّة تفرجى قد آن صبحك بالبلج

هذا الشرح الأبي غير المعروف كثيراً هو للنقاسي ، وعنوانه " الأكوار المنبلجة من أسرار المنفرجة " .^(٢٧) ففي موضع منه^(٢٨) يقول الشارح : " وهي من البحر السادس عشر الذي طرحه الخليل بن أحمد

ولم يُثبتهُ للعرب لُطّة مفكورة في محلها وأثبتهُ أبو الحسن الأُفخش والزجاج والنديم وجماعة من أئمة العروض ويُفكّ من الدائرة الخاصة دائرة المتفق .

وجود اسم النديم هنا بعد الأُفخش والزجاج لذنو دلالة على أهميته ؛ ولا يمكن الافتراض أمام غيابه من كل التراجم التي بين أيدينا - وفتشها المحققون قبلي - بأنه شخصية عروضية لا وجود لها بل الأُكرب الإلزار بوجودها تحت اسم آخر ربما أعرف به في وقت متقدم ، وهو اسم النديم ، لتكرره في المخطوطات التي فتشناها بحثاً عن العروضي صاحب مخطوطنا . وبالمقابلة ، تبين لي أن كل النقول المسبوقة باسم النديم هي من كتابنا هذا .

بقيت مسألة مهمة وهي التأكد من أن النديم هو غير العروضي أبي الحسن الذي نسب له المحققان العراقيان الكتاب . وليس من طريق إلى ذلك غير طريق المقارنة بين النصوص المنقولة من كتاب أحدهما والآخر إن كانا غير واحد في الواقع والحقيقة .

وقد وجدنا الجواب في شرح من شروح العروض ، يسمي صاحبه الاسمين معاً ، النديم والعروضي ، على أنهما غير رجل واحد . وصاحب هذا الشرح هو القلعي التونسي الأزهري ، وشرحه مهم جداً ومخطوط ، وهو على رسالة الوزير محمد راغب باشا في العروض^(٢٩) . ولولا اعتماده على قدر من التمييز بين العروضيين الملقبين بفنهم الذين يذكر ألقابهم لتعذر علينا التمييز بين أحدهم والآخر . لكن القلعي يميز بينهم عن طريق تفصيل نسبهم وكنيتهم . ولديه منهم من يسميه أبا الحسن العروضي . فكان علينا أن نتبين أنه غير أبي الحسين العروضي الذي يسميه الخالدي بهذه الكنية وتسميه بقية المصادر التي رأيناها النديم .

ولم يكن أمامنا غير تبين الأقوال المنسوبة في القلعي لأبي الحسن العروضي لعلها تكون أو غير تلك المنسوبة لأبي الحسين العروضي التديم .

وأحد تلك الأقوال التي ذكرها القلعي نفسه - نقلاً عن كلام أبي الحسن - يتعلق بمسألة خلافة بعينها ، هي دخول القصر أو القطع - على أحد القولين - في الضرب الخامس من أضرب البحر الخفيف^(٣٠) . فتحتم كون الفرق بين الرأيين ، المنسوب أحدهما للعروضي أبي الحسن والمنسوب الآخر للتديم أبي الحسين ، يقرر التمييز بينهما . ويؤكد الأمر بصورة أقوى مما يكشفه ترديد المسألة نفسها في كتاب آخر ، هو كتاب الفوائد الصمدية للخالدي المتقدم الذكر ؛ وإن كان مقام التخصيص لديه جعله يأتي بكلام قريب مما ذكره التديم في مخطوطنا .

ولابد أن نعود إلى أرقى الفران التي قادتنا إلى العروضي المسمى بالتديم ، أبي الحسين أحمد بن محمد ، تلميذ الزجاج وصاحب الكتاب الموسوم بـ " كتاب ألفناه في علم العروض " ، أقصد قرينة البحر الغريب . فكل الشروح العروضية المخطوطة التي عدنا إليها من أجل هذا البحث ، وعددها أكثر من الأربعين ، عدا شرح المنفرجة في الأدب وشروحاً أخرى مماثلة ، لا تذكر من سمى البحر السادس عشر في الدوائر بالغريب ؛ وإن كان بعضها يذكر أسباب هذه التسمية ، وينقل عبارة مؤلفنا نفسه واستشهاداته إلا مصدراً واحداً منها ، هو القلوبي المتوفي على رأس القرن الثامن ، أي أنه مؤلف قديم نسبياً ، فهو الذي سماه في كلام طويل نقتطفه للأهمية .

يقول القلوبي في " الختام المفوض عن خلاصة علم العروض " ، عند الحديث عن المتداني وهو تسمية أخرى للبحر المتدارك:

" المتداني (...) أهمله الخليل لبقته في شعر العرب (...) وأدخله الجوهري والتنديم وابن رشيقي وابن السمان وجماعة من العروضيين في المستعمل (...) فأما التنديم فسماه الغريب ، وسماه نصر بن اسماعيل بن حماد الجوهري المتدارك ، وسماه ابن كيسان المترادف ، وسماه المعري ركض الخيل ، وأهل الأندلس يسمونه مشي البريد ، وابن السمان المتداني ، وسماه بعضهم المخترع ذكره أبو الصلت [وسماه بعضهم قطر الميزاب ...] ، وسماه بعضهم العقال ذكره القرطبي ، وأشهر أسمائه الخبيب ..^(٢١)

وبكلام السبتي حول الغريب ، المنسوب للتنديم ، اكتملت لدينا المعرفة بصاحب المخطوط ، معرفة نرجو أن لا يبقى معها شك لأصحاب الاجتهادات السابقة حول اسمه .

المناقشات

وكانت هذه الاجتهادات تمحورت حول محاولة نسبة الكتاب والقرّاح عنوان له . أما نسبة الكتاب وهي المفتاح له ، فكانت أمام الباحث إشارة مهمة في الكتاب نفسه إلى تلمذة صاحبه للزجاج المتوفي في أوائل القرن الرابع . وهي التي على أساسها اتجه الرأي ، لدى لجنة علمية تولت فهرسته في أول الأمر ، إلى نسبته إلى الزجاجي أشهر تلاميذه والملقب باسمه لصلته الوثيقة به ، وتشهد لذلك النقول الكثيرة عنه في هذا المخطوط . وتخيرات اللجنة أو بعض أفرادها عنواناً له من كتب الزجاجي المفقودة وهو " المخترع في العروض والقوافي " .

واعتمد هذه النسبة وهذه التسمية بعض الباحثين والمحققين ، إلى أن ظهر الكتاب في تحقيق أكمل منشوراً تحت عنوان " صنعة الشعر

للسيرافي * ، فتدخل أصحاب التسمية القديمة والتسمية القديمة لسرد على المحقق بإنكار نسبة الكتاب إلى عالم غير معروف بالتأليف في العروض ولا محب لهذا العلم واتخاذ عنوان من كتبه غير مناسب لموضوع كتاب يقول صاحبه صراحة في أوله إنه كتاب في العروض وليس في " صنعة الشعر والبلاغة " كما هو العنوان الأصلي لكتاب السيرافي المفقود .

وبما أن العنصر الجديد الذي تدخل في نسبة هذا الكتاب هو السيرافي ، فقد تركز رد المدافعين عن نسبة الكتاب إلى الزجاجي على قرائن تاريخية ، تشكك في صحة معاصرة السيرافي للشخصيات المذكورة في الكتاب من ناحية ، وعلى قرائن موضوعية تقرر عدم التطابق بين نصوص في الكتاب وبين نصوص من خارجه منسوبة قطعاً للسيرافي في مواضيع واحدة .

ولكن الحجة التي كانت أقوى لإسقاط حجة المحقق هي بيان الخطأ في تحميله عبارة بداخله على أن المؤلف يذكر فيها لنفسه كتاباً باسم ألفات الوصل والقطع . وقد بينا بما لا مجال فيه للشك أن المؤلف لا يذكر في تلك العبارة له كتاباً بالمرّة . وكتاب السيرافي - المذكور له في المصادر - بتقديم وتأخير بين اللفظين ^(٣١) ، وليس كما ذكر المحقق .

وهو أمر أفتق المحقق نفسه إقناعاً حوكه إلى تهني اسم جديد للمؤلف ظهر بالمشرق على أيدي بعض المعتنن بالمخطوط . ولم يلبث أن ظهر به تحقيق ثان ، تهني أصحابه نفس الاسم وهو أبو الحسن العروضي ، واتخذوا عنواناً له " الجامع في العروض والقوافي " استيحاء من بعض عبارات المؤلف داخله .

وهو عنوان أفضل على أية حال من عنوان " المخترع .. " الذي اتخذته اللجنة ومن مار على دربها ، لأن " المخترع " كتاب في القوافي

وليس في العروض عامة ، بدليل نقول ابن رشيق الكثيرة منه والتي ليست موجودة في المخطوط^(٣٣).

ولذلك تراجع عن تسميته بالمخترع في العروض والقوالي من سماء بذلك ولم يعد تساؤله قائماً حوله بالمقابل لتسميته بصنعة الشعر للميراثي ، كما ورد في مقاله الأول النقدي للتحقيق ، وأصبح أميل إلى المؤلف الذي ظهرت نسبته إليه ، وهو أبو الحسن العروضي . مما أفقد مقارناته التي بناها على الميراثي كل أهمية^(٣٤).

غير أن النسبة الجديدة أصبح يتنازعها أكثر من واحد وادعاهها حتى صاحب التحقيق الأول وكذلك صاحب نسبة الكتاب إلى الزجاجي بعد أن كان متعصباً لها .

وكان الخبر بظهورها على لسان الدكتور عياد الشبيتي غير متأكد ولا معروف نسبة التحقيق فيها لديه ولا مصادره لها . ولذلك عولت في نقد صحتها على ما ظهر في التحقيق العراقي من مصادر عليها . وبقدر يقين أصحابها في الإدلاء بها كان تشكيكي في صحة أدلتها عليها ، خاصة وأن تلك الأدلة لا تتجاوز مجرد أوصاف غير كاملة للكتاب وبعض النقول منه في موضوعات عامة ، لا يختص بها عن آخر .

وبعد كل ذلك التوقف حول الأسماء والعناوين المقترحة للكتاب ، وغالباً دون احتراز كاف وتدقيق ، وجهت وجهي شطر المخطوطات العروضية الكثيرة التي لدينا . واستنطقتها خاصة حول المسائل الخلافية التي عرض لها المؤلف وأوضح له رأياً فيها ، وكذلك حول بعض المصطلحات العروضية التي ينسب لنفسه تسميتها بأسماء محددة ، كالغريب على البحر المتقارب . وكانت بين يدي كالمراجع في ظلمات هذا البحث علامتان عليه ، إحداهما : كنيته بأبي الحسين في الكتاب ، في

أبيات أنشدتها إياه على سبيل المعلياة صاحبه اليزيدي ، والأخرى : ذكره في كتاب سيفي عروزي منسوباً له اسم الغريب .

وكانت النتيجة هي الكشف عن اسمه كاملاً وعنوان كتابه كاملاً في كتاب الصفدية للخالدي ، من علماء القرن الثاني عشر ، وارتباط لقبه بلقب البحر المتدارك . وبذلك صدقت كل تلك الأمارات التي تجمعت لدي حوله ، وهي نسبة اسم الغريب إليه وتكنيته بأبي الحسين وتسميته بأحمد في كتاب سيفي عروزي وبداية كتابه بالعبارة الافتتاحية التي جعل منها عنوان كتابه .

وبعد ظهور هذه الحقيقة ، بخصوص نسبة هذا الكتاب إلى مؤلفه بعد أن ظل أمره مجهولاً وعنوانه مجهولاً ، وجدنا مقالاً للدكتور محمود محمد الطناحي بمجلة **معهد للمخطوطات العربية**^(٣٥) ، يبدو أنه ظهر متأخراً بوقت طويل عن تاريخ كتابته لأنه يعزو نسبة الكتاب إلى أبي الحسن العروزي ، نقلاً عن الدكتور عياد الشبلي من السعودية ، ويربط هذه المناسبة في علمه باسم صاحب هذا الكتاب منه بمعرض القاهرة الدولي للكتاب في أوائل ١٩٩٦ ، أي بعد نشر التحقيق التونسي بشهور قليلة .

ورغم ظهور المقال في أواسط ١٩٩٧ ، أي بعد ظهور كتابين في تونس حول هذا المخطوط^(٣٦) ، وتصحيح نسبته والاستدراك على محققه ما وقع فيه من أخطاء وما وقع في المخطوط من اضطراب ورقات وأبواب ونقص ، إلا أن صاحب المقال كمن لا يعلم بشيء من ذلك ، ولا بالتحقيق الثاني . ولم تجد المجلة بدأ في نشرتها ' أخبار التراث العربي'^(٣٧) من التعليق على تعقيب لديها لأحد محققي هذا الكتاب في العراق على التحقيق التونسي بأن النتائج التي توصل إليها هي نفسها النتائج التي توصل إليها الدكتور الطناحي في مقاله .

وأطرف ما في مقال الدكتور الطناحي ، رغم تجاوز الأحداث له ، هو اطلاقاً من خلاله على النص الذي استدل به الدكتور الثبتي على نسبة الكتاب إلى أبي الحسن العروضي . هذا النص أورده أبو هلال العسكري في كتابه ديوان المعاني في فصل تعمية الأثعار وفيه قوله : "وذكر بعض أهل العلم وأظنه أبا الحسن العروضي .."^(٣٨) . أي أن النسبة مطعون فيها أصلاً لدى العسكري ، ولكن الظفر في حد ذاته بهذه الإشارة كانت كافية ، إلى جانب الاستطلاعات الأخرى في ترجمته بإقوت والأوصاف التي أعطاها عن كتابه وكذلك نقلين له في المرزباني ، لحمل الظن على اليقين لدى الدكتور الطناحي . حتى أنه على قول العسكري " وأظنه أبا الحسن العروضي " ، بقوله في الهامش " لا تستوحش من هذه الكلمة فسيأتيك ما يكشفها " . يقصد النقول من المرزباني ووصف الكتاب في معجم الأدباء وترجمته في إقوت وغيره .

لكن القرنيتين الأساسيتين في دلالتنا على الاسم الصحيح لصاحب المخطوط ، اللتين أشرنا إليهما ، وهما اقتران اسمه بتسمية البحر المتدارك بالغريب ، وكذلك تكيته في كتابه بأبي الحسين ، إلى جانب ما وجدناه في العديد من الشروح العروضية ، كالدمامي والفيومي والمرزوقي والبصروي والشريف الفرناطي والدلجي وابن الحنبلي والآمدي^(٣٩) ، من نقول عريضة له ، إضافة إلى الخالدي الذي سماه بالكامل وسمى كتابه ؛ مع ما يطابق هذه التسمية بأول الكتاب .. كل ذلك غفل المحققون قبلي عنه أو لم يمكنهم الوقوف عليه والبحث فيه للوصول إلى حقيقة هذا المخطوط .

إن تلك المناقشات ولدت المعرفة الصحيحة بهذا المخطوط النادر الذي كان سيبقى مؤلفه طي النسيان وكتابه غفلاً من العنوان الصحيح الذي يحمله . ويبقى ذلك اللقب المطوي في الكتب العروضية ، " النديم " ،

ولا أحد يعرف من هو صاحبه ، ولا ذلك " الغريب " الذي تسمى به البحر المتدارك ولا أحد يعلم من سماه به . ولا أبو الحسين العروزي المذكور في المعاجم هو أبو الحسن العروزي باحتمال التصحيف أو هو غيره .

ونحن نعتقد أن الفضل في هذا التصحيح لنسبة هذا المخطوط يعود إلى تضافر جهود جميع من شارك في إحياء هذا التأليف النفيس من التراث وإحياء ذكرى من دونه ومن حفظه للأجيال ، والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل .



المصادر والمراجع

١ - أهم المخطوطات التي رجعت إليها بدار الكتب الوطنية بتونس متبوعة بأرقامها :

- المعلق الإسماعيلي في علم حقائق الأندلسية لابن الضملي رقم ١٢٦٨٦
- الختام المفضول على خلاصة علم العروض للقلوبي رقم ١٥٧٧٧
- شرح الفخرية المسمى بكتاب الفتح الوافي بتوضيح رامة العروض والقوافي لمحمد بن خليل بن (محمد ؟) البصري رقم ١٣٦٨٥ .
- شرح رسالة راجب بالدا في علمي العروض والقوافي للقمي رقم ١٥٧٧٦
- شرح الصلوبي على تكليف أبي عبد الله محمد الشافعي التونسي . رقم ١٦١١٦ ضمن مجموع
- شرح الشريف على الفخرية رقم ١٢٠٤٠
- شرح كتاب القامرة في علمي العروض والقافية للإمام الفخرجي ، لابن المنجي الطنجي رقم ١٥٩٣٨
- العيون القامرة على خبايا القامرة للشمسي ١٥٩٣٣ . (وهو مطبوع)
- نفود الصلبي في شرح الأندلسية لأحمد بن محمد الفلدي الصلبي رقم ١٦٢١١
- نقول الوافي في شرح الكافي لعبد الله بن عبد القادر القيومي القوافي رقم ١٥٨١٠
- كتاب في العروض ، للتميز للزجاج رقم ١٨٢٢٣ (وهو المخطوط مجهول ، الذي بينا أنه لأبي الحسين أحمد بن محمد العروضي التميمي وعرفه "كتاب ألقاه في علم العروض") .
- المفتاح المرواقي بحث الأقال واستخراج خبايا الفخرية لابن مرزوق رقم ١٥٩٣٤ .
- قوافي في شرح الكافي في علمي العروض والقوافي لصبر بن حسن الأمدي . رقم ٢٨١٢

٢ - المصادر والمراجع المطبوعة ، مذكورة باختصار إلا القليل غير المعروف منها :

- الإعلام للزجاجي .
- الإقناع لابن عبد
- الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان
- الإنباء للقلوبي
- بغية القواعد للمسويدي .
- الأوزاق / أخبار الرافضي والعلقي للصلوبي .
- تاريخ الأدب لبروكلمان

- تاريخ بغداد للخطيب
- دقرة المعارف الإسلامية .
- صبح الأعشى للقلقشندي .
- العيون الفائزة للشمسني .
- فهرست ابن خير الأندلسي
- الفهرست لابن التميم
- كتاب سبيلي عروزي بالفرنسية مع ترجمته الانكليزية : H. Blochman, The Prosody of the Persians according to saifi, Jami and other writers, Calcutta 1862.
- عشتاق اصطلاحات القتون للكهكوي .
- القزوينيات للمعري .
- معجم الأبناء لياقوت .
- معجم المؤلفين لشمس
- المحارر للشمسري
- نزهة الأبناء
- الوافي بالوفيات للسدي .
- هدية المزارعين للبهقدي
- وفيات الأعيان لابن خلكان .

٣ - التحقيقات التي ظهرت للمخطوط :

- صنعة الشعر للسرياني ، تحقيق د . جطر ملحد ، دار الغرب الإسلامي ببيروت ١٩٩٥
- الجوامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروزي ، تحقيق د . زهير غازي زاهد وهائل منجي ، دار الجيل ، بيروت ١٩٩٦ .
- كتاب في علم العروض ، تحقيق د . جطر ملحد ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ١٩٩٥ (مصحح لأن من الطبعة السابقة بتاريخ لاحق بكثير من سنة في الواقع راجع نقلنا عليها في " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول ..."
- المقترح في العروض والقوافي للزجاجي ، دراسة وتحقيق للمصيب الشعموني ، كلية الآداب جامعة تونس ١٩٧٣ ، (غير منشور) . نقلاً عن عبد القادر المهيدي ، في مقال " صنعة الشعر للسرياني أم المقترح في العروض والقوافي للزجاجي ؟ " بمجلة علميات ج ١٩ م ٥ ، ذو القعدة ١٤١٦ مارس ١٩٩٦ .

٤ - مقالات :

- ما القديم وما الجديد في الشعر العربي ، بقلم جنول عزونة ، مجلة حوارات الجامعة التونسية ، العدد ١٩٧٦
- صنعة الشعر للسيرافي أم المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ؟ ، بقلم عبد القادر المهدي ، مجلة علامات في النقد ج ١٩ ، م ٥ ، ذو القعدة هـ - مارس ١٩٩٦ م ، ص ٦٩ - ٨٧ ، وفيه إشارة إلى رسالة حبيب الشعنوني ، "المخترع في العروض والقوافي للزجاجي ، دراسة وتحليل قسم منه" ، كلية الآداب - جامعة تونس ١٩٧٢ (غير منشورة)
- صنعة الشعر للسيرافي . خطأ ، بقلم الدكتور المنجي الكعبي ، جريدة "الصباح" التونسية (١٩٩٦) ونشر في كتاب مستقل بالظنوان نفسه ، طبع تونس ١٩٩٦ ، ٩٦ صفحة
- رحلة تحليل في مخطوط مجهول أو كتاب ألفاء في علم العروض للتقديم ، بقلم الدكتور المنجي الكعبي ، جريدة "الصباح" التونسية (١٩٩٧) ونشر في كتاب مستقل بالظنوان نفسه ، طبع تونس ١٩٩٧ ، ١٣٠ صفحة
- صنعة الشعر للسيرافي ، تحليل بقلم هائل ناجي ، نشرة لقيار التراث العربي ، العددان ٧١ و٧٢ مجلد ٦ ، مايو - ديسمبر ١٩٩٦ ، ص ٥٩ - ٦٩
- صنعة الشعر للسيرافي هو كتاب في العروض لأبي الحسن العروسي ، مقال للدكتور محمود محمد الطاهي ، بمجلة معهد المخطوطات العربية ، المجلد ٤٠ ، الجزء ٢ ، رجب ١٤١٧ هـ / نوفمبر ١٩٩٦ (رقم الإيداع في ١٩٩٧) ، ص ١٥٩ - ٢١١

الهوامش

- ١ - نظر مختلف هذه الطبعات في قلعة المصادر ... رقم ٣: التحقيقات التي ظهرت من المخطوط.
- ٢ - ظهرت هذه الملاحظات النقدية في الصحف التونسية بداية بتاريخ ١٩٩٦/١/١٠ بجريقتي صباح والصباحة، وقد وصلت إلى ما بعد أبريل ١٩٩٧. وستنشر مجموعة في كتاب .
- ٣ - نظر الإدارة إلى هذه الأبحاث والرسالة في المراجع ، رقم ٤
- ٤ - وهو المصنف في عروض والقوافي . وسأني نقد .
- ٥ - الكتاب بصاحبات الأصل ٥٨ . وحول هذه النقطة راجع كتابنا " صنعة الشعر للسوراني .. خطأ " ، ص ٢٤ .
- ٦ - في آخر صفحة المخطوط ٢٨ ، تقابل ص ٢٢ بتحقيقه المترجمين .
- ٧ - معجم الأبناء ، ٧٥/٢ - ٧٧ .
- ٨ - نظر كتابنا صنعة الشعر للسوراني خطأ ، ص ٧٤
- ٩ - كتابنا صنعة الشعر للسوراني خطأ ، ص ٣٣
- ١٠ - نذكر بقرائن كذلك مثل الكتاب الأول
- ١١ - الفرقان الأولى هي الأسماء كما قلنا .
- ١٢ - التي جمعناها ووردناها ونشرناها في كتابنا المشار إليه
- ١٣ - نظر كتابه ضمن المخطوطات في قلعة المصادر وترجمة صاحبه في الأعلام .
- ١٤ - نظرها في كتابنا رحلة تحقيق ، ص ٤٩ - ١١١ .
- ١٥ - مخطوط ، نظره في قلعة المصادر . ووردت ترجمة صاحبه بأخره
- ١٦ - " ومن نحو هذا مما له حرف روي قوله ، وهو أبيات تشدنيها الزيد في فلانجتها للوقت من قبل أن يتم كتابتها : حلفه الله وأهلكه لقد كان من أ - / فوجب أن تكون أس إلى منزلنا أ - / جديد يا أبا الحسين زحراً لتحدث أ - / عهد وما مثلك من شيع عهدا وظل / عن عهد مشغول بطر واضح كلك الله بأد / حياطة الله وما أليتي ضيعة في الكتاب . فهذه الأبيات من مريح الرجز وحرف الروي منها قلام في قوله فوجب ، الثاني قلام من الجديد ، الثالث قلام من غل ، الرابع قلام من الصيلة ، الخامس قلام من الكتاب " (المخطوط ١٨٥) . ونظر تعليقاتنا عليها في كتابنا رحلة تحقيق ، ص ٣٤ وما بعدها .
- ١٧ - نظر كتابنا ، صنعة الشعر .. خطأ ، ص ٣١ ، ٤٥
- ١٨ - كتاب اصطلاحات القرون ، تحت لفظ " الغريب "
- ١٩ - نظر مولجنا بالآخر .
- ٢٠ - الفوائد الصندية على شرح الأكلسية (مخطوط) . نظر المصادر

- ٢١ - فطر هذا النص وغيره من القول من هذا الكتاب في كتابنا رحلة تحقيق
- ٢٢ - فطر التحقيق العراقي ، ص ١٧ والتطبيق ٢ .
- ٢٣ - يقول نص الوافي بالوفيات للسعدي ، متحدثاً عن عروسي أن اسمه أبي أحمد العروسي التهرجوري الشاهر : " له في العروض تصنيف وهو حائز فيه بجري مجرى أبي الحصين العروسي والعروسي وغيرهما .. "
- ٢٤ - كتاب اصطلاحات الفنون " مادة خريب " ، ومعاني الحديث عن سيلي عروسي .
- ٢٥ - والأندلسي هو أبي جهش الأندلسي ، في أشهر أسمائه أيضاً ، الذي شرحه الخالدي في صلبة
- ٢٦ - العيون الغائرة على غياها الرامزة للعلماني ، تحقيق الصلبي حسن ، مطبعة المدني القاهرة .
- ٢٧ - رأيت منه نسخة مخطوطة بدار الكتب التونسية . ولدي نسخة كمل منها بخط حديث .
- ٢٨ - هو الصلحة الطائفة من نسختي .
- ٢٩ - فطره في قائمة المصادر والمراجع .
- ٣٠ - فطر هذه المسألة في كتابنا رحلة تحقيق ، ص ٦٢ - ٦٤ .
- ٣١ - فطر نص القسام المنفوض في كتابنا رحلة تحقيق ... ص ٥٧
- ٣٢ - كتاب ألفات القطع وفواصل كذا في حاشي خلية
- ٣٣ - ولذلك ففكرنا على من يرجعون نسبه إلى زجاجي أن يفتلوا إلى عنوان آخر من عناوين مصنفات زجاجي ذكره ابن خير الأندلسي في فهرسته ، وهو المجموع في معاني الشعر والفقيه ، فطر إشارتنا إلى ذلك في كتابنا " صنعة الشعر للميراثي " خطأ ص ٣٨
- ٣٤ - وهو خلل دخل على المقال سهواً ربما إلى جانب غياب كلمة المصنوع من نص المقال ونقلها في ذلك التنازل بالظنون .
- ٣٥ - فطر هذا المقال في قائمة المصادر والمراجع رقم ٤ .
- ٣٦ - هما كتاب " صنعة الشعر للميراثي " خطأ ، وكتاب " رحلة تحقيق في مخطوط مجهول أو كتاب ألقاه في علم العروض للتدريج ، وكلاهما من تأليفي ، طبع تونس على التوالي سنة ١٩٩٦ و ١٩٩٧ .
- ٣٧ - البلدان ٧١ - ٧٢ ، المجلد ٦ ، ص ٥٨ .
- ٣٨ - الدكتور محمود محمد الطنجي ، فهرس ديوان المعاني لأبي غلال العسكري ، في مجلة معهد المخطوطات العربية (البلدان ٣٧ - ٣٨) ، ثم مع دراسة تطيلية وعروضية بمجلة مجمع اللغة العربية بدمشق ، المجلدات ١٦/٣ ، ١٦/٤ ، ١٦/٥ ، ١٦/٦ . فطر مجلة معهد المخطوطات العربية ، مقالة المشار إليه .
- ٣٩ - فطر كتب هؤلاء جميعاً في المخطوطات بقائمة المصادر وكذلك كتاب الخالدي التي ذكره

• • •

ملطان المصطلح - ملطه

المعرفة ونكريش اللغوه *

سعيد السريحي

.. إن المسجل الإصطلاحي هو
الكشف المفهومي الذي يقيم للنظم
سوره الجامع وحصنه المانع ، فهو
له كالمساج العقلي الذي يرسى
حرماته رادعاً إيّاه أن يلبس غيره،
وحافظراً غيره أن يلتبس به .

عبدالسلام المسدق

.. أما المصطلح فيقف شامخاً معترّاً ، لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو
انتهاك حرمة ، إنه سيد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم /
الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له .

فصول

[١]

في رسالته إلى صديقه الياباني والتي تضمنت بعض التأملات
التخطيطية والأولية حول كلمة التفكير Deconstruction تمهد لإمكانية
ترجمة الكلمة إلى اللغة اليابانية لم يحاول جاك دريدا أن يمنح المفهوم
الذي أدار عليه فلسفته معنى محدداً وأثر أن تدور رسالته حول (تحديد
سلبي للدلالات أو المعاني المرافقة لهذه المفردة الواجب تفاديها)^(١)
بحيث تنتهي الرسالة إلى أن تكون جواباً على سؤال يمكن إيجازه في "ما
الذي لا يكون التفكير" أو بالأحرى "ما الذي لا يجب أن يكونه التفكير".

وفي سبيل الإجابة على هذا السؤال راح دريدا يسرد قائمة مما

لا يمكن أن يكون التفكير ثم أجزاها في ختام رسالته في أن (كل شيء لا يكون التفكير ، وأن التفكير هو لا شيء) مقترحاً العودة إلى السياق الذي هو المرجع الذي يمكن أن تستمد كلمة التفكير قيمتها منه وفيه وذلك عبر ادراجها في سلسلة من البدائل الممكنة ، وبذلك أعاد دريدا المفهوم الذي أدار عليه فلسفته إلى رحم اللغة مرة أخرى بحيث أصبحت كلمة التفكير " شأن كل كلمة " تتسم بالمراوغة والقلق والمخادعة وتعدد المعنى والتباس الدلالة ولا يمكن التوصل إلى الإصمك بها إلا من خلال صلبها على محوري السياق الألفي والبدائل العمودي .

والمناهة التي قاد إليها دريدا صديقه الياباني لا تتأني ، فيما يبدو لي ، من صعوبة الكلمة وما يمكن أن ينطوي تحتها من دلالات جعلتها من أكثر الكلمات رولاً ولبساً في نفس الوقت وإنما هي المناهة التي يقود إليها الفكر الكامن خلف الكلمة بحيث يمكن لنا أن نقول إن أي محاولة لتحديد معنى للتفكير من شأنه أن يعد حياة له وخروجاً على ما يقتضيه ، وإذا كان التفكير في جوهره حركة لنزع نواة التمرکز المنطقي وتدميره فإن تحويله إلى مصطلح يمكن التواطؤ عليه يعني العودة مرة أخرى إلى هذا التمرکز .

إن عملية التحديد للسلبى للدلالات أو المعاني المرافقة لهذه المفردة الواجب تفاديها ، ومن ثم إحالة السؤال عن التفكير إلى سؤال عما لا يكون التفكير - هذه العملية هي في جوهرها نزع لأي يقين يمكن الاطمئنان إليه والثقة فيه ، إنها محاولة لا لتفسي دلالات يمكن أن تؤكّد إليها الكلمة وإنما لسلب يقين يمكن أن يركن إليه من يتعامل معها ، إن التفكير وهو يتحرك كعاصفة تتزعزع الأسس والقواعد وترزعزع اليقين والاستقرار يرتدّ على نفسه وعلى المتعامل معه فينزع أيّ دلالة يمكن أن تتم محاصرته فيها وأي طمأنينة يمكن أن يتم تداوله بها .

إن الاصطلاح بما هو تعيين للحدود إنما ينطلق من البحث من المماثل واكتشاف الوحدة وما يمكن أن يقتضيه ذلك من اختزال المختلف وتذويب التناقض أو إقصائه ، ومن هنا يتساوى المصطلح مع الفلسفة التي حين نقرأ المتعدد والمشتت والمتناثر نحرص على أن نكتشف خلفه (وحدة المعنى) الذي يؤول بالتناثر إلى تناسق والتعدد إلى وحدة والتشتت إلى توافق واتساج ، الاصطلاح في جوهره بحث عن الهوية التي يمكن الركون إليها بعد الاطمئنان إلى ما تقوم به من عمليات الإدخال والإخراج ، والنسبة والعزل ، ومن هنا حاول دريدا أن يتفادى إحالة التفكير إلى اصطلاح لأن جوهر التفكير يتمثل في نقض ما هو محبوب من نسج الوحدة والهوية ، والباحث الذي يأخذ بالتفكير لا يتحرك باتجاه نقطة محددة من خلال اكتشاف الرابط الذي يصل بين الأشياء بقدر ما يتحرك نحو **التيه الذي** يجعله يحرص على اكتشاف الفروق بين الأشياء وزيادة تباين المختلف من خلال استتطاق المقموع والمقصى والمهمش ، إن فكر الاختلاف ، ودريدا على رأس ممثليه ، فكر يتصدى لكل مشروع يسعى نحو الوحدة ولذلك يحرص على هدم وتقويض كل نموذج وتأطير .

حرص دريدا في رسالته إلى صديقه الياباني على ألا يعطي التفكير معنى محدداً أو يحيله إلى مصطلح لأنه لو فعل ذلك لقام بموضوعته وتأطيره وانتهى به إلى ما يحاول أن يقاومه ، حرص دريدا على ألا ينتهي به إلى ما يحاول أن يقاومه ، حرص دريدا على ألا ينتهي بالتفكير إلى أن يصبح معنى لأن ذلك يعني السقوط في دائرة اللوغوس ، وهو ما نعاه على الفلاسفة الذين توهموا أنهم قد أفلتوا من شركه بينما هم لا يزالون يدورون في دائرته ، إن رسالة دريدا إلى صديقه الياباني تأكيد على التمسك بما أسماه دريدا نفسه اللعب خارج المعنى حيث (كل المفاهيم تحدد الواحد الآخر وفي نفس الوقت تهدم نفسها أو تعطلها)^(١).

[٢]

أشار أبو البقاء في الكليات إلى أن الاصطلاح في عرف الفقهاء مقابل للشرع ، وأوضح أنه أي الاصطلاح ، (الفعال) من الصلاح للمشاركة كالانقسام ، والأمور الشرعية موضوعات الشارع لا تنتم بتصالح بين الأقوام ولا بتواضع منهم^(٣). وهذه المقابلة في عرف الفقهاء بين الشرع والاصطلاح تستهدف تمييز كل واحد منهما عن الآخر من حيث المصدر الذي يسند إليه كل منهما لضمان عدم الخلط بينهما فليدخل في الشرع ما ليس منه ويحمل عليه ما ليس فيه، إلا أنها مقابلة تكشف على نحو أو آخر ما للاصطلاح من قوة وتأثير يمكن لها أن تكون مظنة للاختلاط بالشرع أو إدخال ما ليس منه فيه بحيث يحتاج معها إلى تمييز تحدده الحدود ويوضحه كشف المصادر فإذا كانت الأمور الشرعية موضوعات الشارع فإن الاصطلاح موضوعات الناس ، ومظنة الخلط بينهما تنأى من اعتبار أن كلا منهما يمتلك قوة و طاقة تجعله قادراً على توجيه السلوك وتوليد الحكم وتدفق مدى الصحة والخطأ فيما يمكن أن يحتكم إليه فيه ، وإذا كانت الأمور الشرعية تؤول إلى مصدر غيبي متعال يتمثل في الشارع الذي يتخذ من مركزه في الزمن الماضي قوة تحول دون مناقشته ومراجعته فإن للاصطلاح سمة مشابهة إذ يؤول إلى ' الأقوام ' الذين يكتسبون من خلال الجماعة التي ينغرسون فيها طاقة ميثاقية تحجبهم عن أن يجادلوا فيما قد تواضعوا عليه ، ويأخذون من خلال المنعة التي يهبهم إياها هذا الاجتماع الذي يقومون فيه بأمر أنفسهم قدرة على الحكم الذي لا ينبغي مراجعتهم فيه .

وإذا كانت العرب قد آمنت أن الصلح ، وهو الجذر الذي يمتد إليه أصل الاصطلاح ، هو سيد الأحكام وهو المقدم على العدل والحق

فإنه لا ينبغي لأحد أن يخرج عن هذا الصلح فيكون خروجه تنازلاً عما يمنحه الصلح من سيادة ويكون تساؤله مظنة للخروج عن الجماعة والتي تكتسب في الفكر العربي الإسلامي قوة جعلتها مصدراً من مصادر الشرع وجعلت من النار عقاباً لمن يشذ عنها .

وبإمكاننا أن ندرك هذا البعد الذي يتوارى خلف دلالة المصطلح ويمنحه قوته إذا ما قارنا بين الكلمة في اللغة العربية واللغات الأوروبية المختلفة والتي أشار الدكتور محمود فهمي حجازي إلى أنها تكاد تكون متلفة من حيث النطق والإملاء ، وهي الكلمات : Term في الإنجليزية والهولندية والنرويجية والمويدية ولغة ويلز ، Termin أو Term في الألمانية وTerme في الفرنسية ، Términe في الإيطالية ، وTermino في الأسبانية ، وTermo في البرتغالية وTermin في الروسية والبلغارية والرومانية والسلوفينية والتشيكية والبولندية ، وTerm في الفنلندية . وقد أوضح الدكتور حجازي أن هذه الكلمات تدلّ في الاستخدام العام على الحد الزمني أو المكاني أو على الشرط وتدلّ في الاستخدام المتخصص على أية كلمة أو تركيب يعبر عن مفهوم أو عن فكرة ، وأوضح أن المعنى الأساسي يتلخص في التحديد من حيث الزمان أو المكان أو الشرط أو الدلالة المتخصصة ، والكلمة في جذرها اليوناني تدلّ على الهدف الذي تعدو إليه الخيل أو العلامة التي توضح مدى رمية القرص ، أما في الجذر اللاتيني فتدلّ على الحجر الذي يميز حدود منطقة أو النهاية والطرف البعيد والهدف^(١).

إن المقارنة بين جذر الكلمة في العربية وجذرها في اللغات الأوروبية يكشف لنا أننا إزاء منظورين للمصطلح يترصد كل واحد منهما مركزاً من مراكز القوى فيه ، وإذا كان المنظور العربي قد اعتنى بما يكمن وراء المصطلح من اتفاق وتواضع على دلالة محددة فإن المنظور

الغربي شاء أن يكرّس ما يراه في المصطلح ذاته من دقة الدلالة ووضوح المقصد والهدف ، وبإمكاننا أن ننعيب كلا المنظورين إلى ما يهيمن على كلا الثقافتين من اتجاه يجعل العربية منشغلة بمصدر العلم بينما يجعل الغربية منشغلة بالعلم ذاته لولا أن هذا الأمر يحتاج إلى مزيد من التدقيق الحذر الذي قد لا يتاح التوسع فيه في هذه الورقة .

وقد اتبنى على كلا المنظورين التعريف الذي نجده للمصطلح في الثقافتين العربية والغربية ، إذ اشغلت العربية بالمصدرية (اصطلاح) على مستوى اللغة والتي هي انشغال بالمصدرية على مستوى الرؤية والتصوّر فحدّدت الاصطلاح بأنه (عبارة عن اتفاق قوم على تسمية للشيء باسم ما ينقل عن موضعه الأول)^(١) بينما توقّلت الغربية في تعريف المصطلح عند المصطلح نفسه في أقدم تعريف له بأنه (كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محدّدة ، وعندما تظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي إلى مجال محدد)^(٢).

[٣]

من أهم شروط المصطلح التي ينبغي توافرها فيه الدقة والوضوح وهما شرطان لأي معيار يتوخى منه ضبط المعارف وتبيان حدود الصواب والخطأ فيما يحتكم إليه فيه ، وينبغي وضوح المصطلح ودقته على وضوح المفهوم وتمثّل العقل لصورة العلم الذي يتم اختصار الإشارة إليه في المصطلح وإدراك ما يميّزه عن غيره من العلوم ، ولذلك غدّت المصطلحات مفاتيح العلوم فهي (مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما يميّز كل واحد منها عما سواه ، وليس من مسلّك يتوسّل به الإنسان إلى منطق العلم غير ألفاظه الاصطلاحية حتّى لكأنما تقوم من كل علم

مقام جهاز الدوال ، ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وتحقيق الأقوال^(٧).

والمصطلح بذلك تعبير عن اعتداد العقل بنفسه وثقته بقدرته على الوصول إلى الحقيقة ومن ثم اختصارها في جهاز من الدوال يتمثل في المصطلح ثم إيمانه بقدرة هذا الجهاز من الدوال الذي توصل إلى ما تحقق له الوصول إليه . والمصطلح بذلك ينهني على تصور للمعرفة ينأى بها عن أن تكون ملتبسة أو مراوغة كما أنه ينهني على تصور للعقل يتنزه عن أي شك في قدرته على الوصول إلى المعرفة وإدراك حقيقتها وجوهرها ولذلك دار الحديث عن المصطلح على القول بحقائق المعرفة ومنطق العلم ويقين المعارف وتحقيق الأقوال ، إن الوصول إلى المصطلح وسكّه تعبير عن اللحظة التي يتحقق فيها للعقل انتصاره المبني على صحة تصوّره ومقدرته تحديد العلاقة بين الدال والمدلول وفرض المفاهيم على الأشياء ، والمصطلح بذلك ينتقي بالتعريف على النحو الذي حدّه أرسطو من حيث أنه (عبارة تشير إلى جوهر الشيء ، أو بمعنى آخر ، تدل على ما هو الشيء)^(٨) ، فالمصطلح والتعريف يتألفان من حدين أساسيين هما الشيء وجوهر الشيء أو ماهيته وإذا كان العلم أو فن من الفنون هو الشيء فإن تصوّره أو مفهومه هو الذي ينزك منه مفزلة الجوهر أو الماهية ، وذلك ما يمكن أن يفهم من الحديث عن المصطلح حين يلهج بالإشارة إلى حقائق المعرفة ويقين المعارف وتحقيق الأقوال .

إن طرح المصطلح باعتباره معياراً حقيقياً واضحاً توصل إليه العقل للفعل في سعيه اللغوي للبحث عن اليقين والجوهر الذي يضبط المعرفة ويميز بين جوانبها وعلومها يمنح المصطلح سلطة قوية^(٩) يصبح معها تعبيراً عن إرادة الحقيقة ، وحينما نتلبس المعرفة بإرادة

الحقيقة وتستشعرها فإنها عندئذ تتحول إلى (ممارسة نوع من الضغط على كل الخطابات الأخرى حتى لكأنها سلطة إكراه)^(١٠) وقد عدها ، أي إرادة الحقيقة ، موشيل فوكو إحدى المنظومات الثلاث التي تؤسس لخطاب النبه إلى جانب الكلمة المحظورة وتركة الجنون .

والخطاب الذي يطرح نفسه باعتباره صوت الحقيقة هو خطاب سلطة إذ أنه لا يلبث أن يكون معياراً للتفريق بين الخطأ والصواب ويتحول إلى وسيلة للمراقبة والمتابعة وإعادة التكوين والتوجيه وما ينتج عنه من عنف رمزي ، وتبدو الدقة العلمية عندئذ ملتبسة بسلطة ناشئة من خلال تكريس الطرح على أنه حقيقة علمية تمت المصادقة عليها ولم تعد قابلة للنقاش .

ولضمان الوصول إلى **جوهر العلم** وحقيقته لابد من الاطمئنان إلى الجهة التي نتحدث عن هذا الجوهر وتنهض بتحديد هذه الحقيقة فعلاوة على أن الجذر اللغوي يحيل إلى أمر قد تمّ التصالح والاتفاق عليه بين الأقوام ، على حد تعبير الجرجاني ، فإن المصطلح ينبثق من لغة متخصصة تمتاز عن اللغة العامة بأن من يتحدثون بها يمتلكون خبرة خاصة فيها ويتداولون لساناً لا يحذقه الذين يشاركونهم اللسان العام نفس درجة حذقه ومعرفته ، ومن هنا نجد أنفسنا أمام قوة مركبة تكمن وراء المصطلح ، تتعلق أولاهما بأنه ناتج عن اتفاق قد تمّ وتحقق وتلك هي المقدمة الأولى للمصطلح حين يطرح نفسه باعتباره مصطلحاً فهو على ما يشعر به جذره (صلح) نتاج لمخاض طويل سبقه ، اعتوره تاريخ من الاختلاف والاضطراع انتهى إلى الاتفاق والاصطلاح إذ مقتضى (الصلح) أن يكون مسبوقاً بالنزاع الذي تمّ تأليف الأطراف المختلفة فيه حتى تجاوزوا خلافاتهم واتفقوا على الصلح أو اصطلاحوا ، وكأنما هذا الاصطلاح ينبغي أن لا ينقض فكل ما يمكن أن يقال قد قيل واستقرت

الأمر على ما انتهت إليه من اصطلاح ، وإذا ما استحضرنّا القول الشائع (لا مشاحة في الاصطلاح) استطعنا أن نلمح خلفه رغبة في سدّ ذريعة من يحاول العودة إلى ما قبل مرحلة الاصطلاح ونهش تاريخ الاختلاف إذ ليس له أن يصل إلى غير الذي وصل إليه الذين سبقوه ، أولئك الذين استغدوا القول باختلافهم الذي اختتموه بالاصطلاح ، إن نهش الاصطلاح مسألة يمكن أن تؤوّل إلى ضرب من الفتنة أو الخروج من الصلاح إلى الفساد ، والاختلاف حول المصطلح أو الخروج عليه أو عدم مراعاة شروطه ودلائله من شأن عندنا أن يدخل في باب الفوضى التي تستدعي الردع وإعادة الضبط ، وتلك مسألة لا تخفى على من يقرأ الخطاب الأمني المقتنع الذي يتوارى خلف سطور كثير من الأبحاث التي تتناول المصطلح وقضاياها .

إن قوة المصطلح حين ننظر إليه على اعتبار أنه خطاب تؤوّل هنا إلى تسميته وهي تسمية تجعله مقابلًا للاختلاف وتضفي عليه ما يمكن أن يضفي على الاتفاق والتفاهم من مزايا وفضائل لا ينفصل فيها العلمي الظاهر عن الأخلاقي الباطن ، غير أن ثمة قوة أخرى ألمحنا إليها قبل تتعلّق بإسناد المصطلح إلى الجهة التي تولّت صياغته وسكّه ويتم تقديمها منذ البدء كجهة مختصة على اعتبار أن المصطلح إنما يدور في إطار لغة خاصة ، وشرط اختصاص الجهة هو الذي يمنح المصطلح شرعيته ويكسبه قوته التي هي في الأصل قوة الجهة التي قامت بطرحه وهي جهة تترقى بدءاً من الجهود الفردية للعلماء المبرزين لتنتهي إلى المؤسسات الوطنية والقومية لتبلغ أقصى شأوها في المؤسسات الدولية التي تمتدّ شبكاتها وجوهرها عبر العواصم ومراكز الأبحاث وتنبور من خلالها جهود الباحثين على اختلاف أوطانهم وجنسياتهم بغية الوصول إلى مصطلحات تمتلك أكبر قدر من العلمية والوضوح والدقة لتضمن أوسع دائرة من الشبوع والانتشار .

والإسناد عندئذ يصبح هو شاهد الحقيقة والدليل الذي يؤكدها ، ولعلنا لو رجعنا إلى الثقافة العربية الإسلامية لوجدنا أن الاصطلاح إنما ترسخ في مجال العلوم الشرعية وظهرت أولى مؤلفاته في مجال علوم البحث والفقه والتفسير ، وكان للمكانة التي يمتاز بها (العلماء العدول) الذين قاموا على خدمة هذه العلوم وشرف العلم الذي يحملونه كبير الأثر في تبلور علم المصطلح حتى أنه ما أطلق الاصطلاح تبادر إلى ذهن أن المقصود به اصطلاح المحدثين والفقهاء والمفسرين .

إن الجهد الفردي الذي يقف وراء صياغة المصطلح يتمتع عندئذ بقوة خاصة من خلال التماسك صاحبها إلى جماعة محددة أو طبقة معينة تشكل بؤرة لتجميع الخطابات وإعادة طرحها مما يحيله إلى خطاب مؤسسي يبيشر منذ البدء بظهور المؤسسات التي عنيت بعدئذ بأمر المصطلح ، هذه المؤسسات التي تقف وراء المصطلح وينبغي أخذه في إطارها هي التي تحيله إلى خطاب سلطة وتحقق له ما أسماه بيير بورديو الشروط الطقوسية التي تكسبه شرعيته وتهيبه للاعتراف به وتمنحه القدرة على الهيمنة والسيادة^(١١).

وموقع المصطلح في منظومة اللغة شبيه بموقع السلطة في منظومة المجتمع ، فإذا كانت الكلمات تنتمي إلى لغة عامة يتداولها المجتمع فإن المصطلح لغة خاصة تتداولها فئة خاصة ، وإذا ما حدث أن استخدم المصطلح في لغة عامة فإن بقية من خصوصية لابد أن تجعل المرء يشعر أنه إزاء كلمة متميزة منغرس وسط كلمات غير متميزة وكأنما هو أمام دم قهليل ساقه قدره أن يختلط بالهماء^(١٢). فالمصطلح لغة داخل اللغة ولكنه يمتاز عنها فهو لغة خاصة داخل اللغة العامة تنشأ نتيجة لوعي خاص بمعرفة خاصة من ناحية ووعي خاص بدلالة الكلمات من ناحية أخرى وتتبنى على تصور عقلي واضح دقيق يربط بين الدال

والمطلوب يتم التواطؤ عليه ويتحقق من خلاله الوصول إلى فهم مشترك تتنقل بموجبه المعرفة وتتطور العلوم وذلك ارتباط ظهور المصطلح بظهور العلم وأصبح غنى المصطلح علامة على غنى الأمة ورفقيها في درجات الحضارة وتقدمها في مضمار العلوم .

والمصطلح ليس لغة خاصة داخل اللغة العامة فحسب وإنما هو لغة ضد اللغة بوجه من الوجوه فإذا كانت الكلمة في اللغة العامة تتسم بتعدد الدلالة التي لا تثبت إلا بالسياق فإن للمصطلح دلالة التي لا يخرج عنها في إطار العلم الذي ينتمي إليه ، وإذا كانت الكلمة تفتقر إلى السياق لكي تكتسب معناها فإن معنى المصطلح قائم فيه متصل اتصالاً وثيقاً بالتصور الذي هو خلاصة النظرة العلمية الواعية العارفة وإذا كانت الكلمة يعرض لها في اللغة العامة أن تكون ملتبسة وغير دقيقة فإن شرط المصطلح أن يكون واضحاً ودقيقاً ، ويتحقق له شرط اكتمال هويته بتحقيق وضوحه ودقته مما يعني أن هويته تتميز بقدر امتيازه عن بقية الكلمات (فالكلمات العامة تعرف على أساس من الشواهد التي توضح الاستعمال الفعلي أي أن المعاني تستخرج من حصيلة القرائن أو الأدلة السياقية، أو معاني المصطلحات فهي تفرض على أساس من نصيحة الخبراء ومصادره في تلك موسوعية أكثر منها معجمية)^(١٣).

وإذا كانت اللغة العامة تمثل حرية الإلمسان في الكلام فإن المصطلح يمثل الدائرة التي ينهي الالتزام بها عند الاستخدام .

[٤]

المصطلح يشكل ، باختصار ، ما يمكن أن يكون الشكل الميكروفيزيائي لمنطقة المعرفة من حيث البناء الهرمي لتراكيبها التي

تبدأ من قمة الهرم حيث يتمّ سك المصطلح على يد أهل الاختصاص وتنتهي إلى قاعدة الهرم حيث يتمّ تداوله في الدراسات التي تهتمّ بالعلوم التي توجّها ويعد مفتاحاً لها .

إن مقولة مفاتيح العلوم تعني فيما تعنيه سلطة المنح ، إنها سلطة تحدّد من بإمكانه أن يلج إلى العلم والشرط الذي ينبغي توفره فيه، إن مقتضى القول بمفاتيح العلوم ينهض على اعتبار أن لها أبوابها موصدة تحتاج إلى فتح بمفاتيح تختصّ بها وهذه المفاتيح هي المصطلحات وبدونها يظلّ العلم مسوراً مسوراً منيع لا يتأتى معه اللوج إليه . ومقولة المفاتيح تعني فيما تعنيه كذلك المسبل التي ينبغي اتخاذها لولوج العلم إذ لا بدّ لمن أراد الدخول إليه أن يملك إليه باباً مرصوداً له مفتاح معلوم عليه أن يهتدي إليه ويهتدي كذلك إلى طريقة فتحه . إن المفتاح عندئذ يتحوّل إلى جزء من طقس العبور وعلامة على الإذن وبدونه يفقد من لا يحسن معرفة الطريق الشرعي لولوج العلم شرط شرعية اللوج إليه.

هل بإمكاننا بعد هذا أن نعيد قراءة عبارة الدكتور عبدالمسلم المسدي التي صدرنا بها هذه الورقة والتي ترى (أن السجل الاصطلاحي هو الكشف الذي يقيم للعلم سورة الجامع وحصنه المانع ، فهو له كالمساج العقلي الذي يرسم حرمانه رادعاً إياه أن يلبس غيره وحافظراً على غيره أن يلبس به)^(١١) وأن نرى فيما يتروّد في العبارة من كلمات السور والمساج والحصن والجمع والمنع والحرمان والردع والحظر شيء آخر لا ينتمي إلى لغة المجاز فحسب وإنما ينبع من تفكير سلطوي يقف وراء الاهتمام بالمصطلح ويحرك الدراسات التي تعني به .

وهل بإمكاننا ، كذلك ، أن نقرأ الكلمة التي قدّم بها رئيس تحرير

مجلة فصول للعدد المخصص للمصطلح والتي صدرنا بها هذه الورقة كذلك والتي تؤكد على أن المصطلح (يقف شامخاً معتزلاً لا يسمح لأحد بالتلاعب به أو انتهاك حرمة ، إنه سيد الموقف ، ومالك زمام نفسه ، وليس للمتكلم/ الكاتب من سبيل إزاءه إلا أن يذعن له)^(١٤) فنرى في المصطلح سلطاناً يتسم بالشموخ والاعتزاز والقدرة على الضبط والسيادة والتحكم التي تدع من يتعامل معه مذعناً له وأن نفقه هذه الصورة لا باعتبارها مجازاً يتم به تحسين الكلام وإنما باعتبارها تعبيراً ينم عن نشوء امتلاك السلطة بامتلاك المصطلح والقدرة من خلاله على توجيه المتلقي والحكم عليه .

هل بإمكاننا بعد ذلك كله أن نقفز إلى نتيجة غير متوقعة حين نقول إن الثقافة الجديدة التي **تترامى إلى** التحرر من كل فكر سلطوي مطالبة بمراجعة مصطلحاتها فيما يشبه الثورة الدائمة عليها لا شيء إلا لكي تتقدم مقوضة في سبيل ذلك كل أساس تم التسليم به والركون إليه .

إن الثقافة مطالبة بإعلان الثورة على مصطلحاتها لأنها بذلك تعلن حريتها ورغبتها في البحث عن أرض لم تعلن عليها التصورات إقامة إمبراطورية المصطلح .

المراجع والإحالات

- (١) جاك دريدا : الكتابة والاختلاف من : ٥٧ ترجمة : عظيم جهاد توفيق ط. الأولى ١٩٨٨ ، الدار البيضاء
- (٢) سارة عوفمان روجي لاويرت : منطل إلى فلسفة جاك دريد (تلكم الميثاقية واستحضار الآخر من : ٧٣ ترجمة : تريس كلير ، عز الدين الخطابي إفريقيا الشرق ط. الأولى ١٩٩١ الدار البيضاء .
- (٣) أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكاوي : الكليات : من ١٢٩ تحقيق : د. عثمان دروسي ، محمد المصري ط. الأولى ١٩٩٢ ، ١٩٩٢ منسقة الرسالة ، بيروت
- (٣) د. محمود فهمي حجازي : الأسس المنهجية لعلم المصطلح من : ٩ مقدمة حبيب - القاهرة
- (٥) أبو الحسن علي بن محمد بن علي الجرجاني : التعريفات من : ١٦ الدار التونسية للنشر
- (٦) د. حجازي : نفسه ، ص ١٩
- (٧) د. عبدالسلام العمدي : قاموس التسميات . من : ١١ الدار البيضاء للنشر ١٩٨٤
- (٨) محمد جنوب فرحان : تحليل أرسطو لعلم البرهاني من ١٢٠ دائرة الشؤون الثقافية والنشر ١٩٨٣ بغداد
- (٩) يقول د. العمدي : .. للمصطلح في أي شعبة من شعبات شجرة المعرفة الإنسانية سلطة ذهنية هي سلطة المفولات المجردة في علم المنطق (قاموس التسميات ١١)
- (١٠) ميديل فركو : منهجية المعرفة من ١٠ ترجمة : أحمد السطقي ، عبدالسلام عبدالعال توفيق ، ط. الأولى ١٩٨٨ ، الدار البيضاء .
- (١١) بيير بورديو : الرمز والسلطة ، ص ٦٧ ترجمة عبدالسلام بنعبدالقوي توفيق ط. أولى ١٩٨٦ ، الدار البيضاء وعليها أن نلهم السلطة عنها بعبارة أوسع باعتبارها القوة التي يكون هدفها توجيه المرسل إليه ووضع تحت تأثير المرسل
- (١٢) يعند كويكي المصطلح بأنه كلمة لها في اللغة المتخصصة معنى محدد وصيغة محددة وعندما يظهر في اللغة العادية يشعر المرء أن هذه الكلمة تنتمي لمجال محدد (د. حجازي : علم المصطلح ص ١١)
- (١٣) د. محمد محمد حنسي خليل : أسس المصطلحية علامت ، ج ٨ م ٢ ، ص ٢٨٥ نادي جدة الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٩٣ .

(١٤) عهد السلام قسندي : نفسه : ص ١١ -

(١٥) أصول : المجلد السابع العددان الثالث والرابع ، أبريل - سبتمبر ١٩٨٧ ، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب



ARCHIVE

شاعرية هاشم رشيد

بين الانبياء والابنحاء

محمد عبدالعزيز الموافي

- ٩ -

في مدينة رسول الله صلى الله عليه

وسلم ، وفي عام ١٣٤٩هـ -

١٩٣٠م - ولد الشاعر محمد هاشم

رشيد .. ومنذ صباه درس علوم

اللغة العربية والدراسات الإسلامية بالحرم النبوي الشريف . ثم تخرج

في مدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة . كما حصل على دبلوم

الصحافة - بالمراسلة - عام ١٩٧٧ .

لكن الجانب المهم **في تكوينه الثقافي** هو سعيه الدائب نحو

المعرفة ، ونهمه الزائد في العبّ من منابع الثقافة المختلفة ، وبخاصة

ما اتصل منها بالشعر .

وقد تقلد عدة وظائف يتصل معظمها باهتماماته الأدبية . فعمل

مشرفاً ثقافياً بإدارة التعليم بالمدينة المنورة . ومديراً لإدارة المطبوعات

بوزارة الإعلام . ومسؤولاً عن مكتب جريدة " البلاد " بالمدينة المنورة .

ومنذ فترة مبكرة بدأت موهبته تكشف عن نفسها من خلال

اللوحات العديدة التي يرسمها ، والمحاولات الشعرية البائدة التي

يسجلها . ولكن الرسم الناطق (الشعر) تغلب أخيراً على الشعر الصامت

(الرسم) .

وظل الشاعر يصقل موهبته ، وتتعدد محاولاته حتى تحولت

الزهرة الياقوتية إلى ثمرة مباركة ، وصار قطباً بارزاً من أقطاب الحركة

الشعرية التالية لجيل الرواد ، في المملكة العربية السعودية . كما أسهم

كثيراً في المحافل الأدبية والإذاعات المسموعة والمرئية . كذلك كان أحد المؤسسين لأسرة " الوادي المبارك " بالمدينة المنورة ، ولناديها الأدبي الذي يحتل الآن (١٤١٨ هـ) رئاسته .

وقد شارك في كثير من اللقاءات والمؤتمرات الأدبية ، وأحيا كثيراً من الأمسيات والندوات الشعرية داخل الدولة وخارجها^(١).

أما نتاجه فكان غزيراً متنوعاً ؛ حيث صدر له دواوين :

- وراء السراب
- على دروب الشمس
- في ظلال السماء
- على ضفاف العقيق
- الجناحان الخافتان
- بقايا عبير ورماد

وهذه الدواوين هي التي ضمها المجلد الأول من الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر ، وأعقبها ديوانه " بقايا عبير ورماد " .

ثم تجاوز الشعر الغنائي إلى الشعر الموضوعي فأصدر منحة شعرية عنوانها " على أطلال إرم " .

وذلك فضلاً عن الدواوين التي أعدها للطبع وهي :

- الفجر الملتهب
- ليالي العقيق
- تسابيح وتباريح

وكذلك الدراسات الأدبية والنقدية التي اهتم بها ، ويهم بطباعتها ، ومنها " شعراء أحببتهم " و " ذكريات وصور " .^(٢)

وإن فنحن أمام شاعر ناقد دارس . وشعره يغطي معظم فنون الشعر المعروفة . وعلى الرغم من أن بعض النقاد يركز على تأثيره بجماعة أبوللو^(٣) - نجده في أحيان كثيرة يصعب على التصنيف ،

ويتعذر وضعه تحت لواء مدرسة فنية بعينها . فهو أحياناً يوغل في المحافظة معجماً وصورة حتى ليضارع كبار المحافظين . وفي بعض الأحيان يفرق في ثرى المكان الطاهر الذي يزويه ، فتتألق في شعره معالم الأماكن المقدسة التي تشع على شعره عذوبة وروحانية وصفاء .

وهذه " الثنائية " كانت ملمحاً بارزاً لدى كثير من الشعراء في العصر الحديث ، لأسباب متأتية الإشارة إليها .

- ٢ -

(٢ : ١)

هذا الرشيد حذو الشعراء الاتباعيين الذين اتخذوا الشعر سلاحاً للنضال من أجل قضايا الوطن والأمة . وقد نشأ الشعر الوطني ونما بعد أن انقسمت الدولة الإسلامية إلى أوطان كثيرة ، فأصبح لكل جماعة وطن ترتبط به ، وتتاضل من أجله ، بل قد تنافس أو تعادي أوطاناً أخرى كانت تستغل معها براية الإسلام الحنيف ، نتيجة ما يقوم به الغرب الصليبي من إذكاء نار العداوة بين أبناء الأمة الإسلامية .

وقد تنبه الشعراء لهذه الخدعة ، وأدركوا أن تقدم الوطن جزء من تقدم أكبر لأمتهم ، لابد أن يجاهدوا من أجله ، حتى تبعث الأمة الإسلامية مجدداً الغارب ، وتعود - كما كانت - خير أمة أخرجت للناس .

وللرشيد كثير من الشعر الوطني الذي فاضت به فريحتة حباً لوطنه ، ووفاء له . وغالباً ما يرتبط هذا بمناسبة تحرك وجدان الشاعر للإبداع من ذلك قصيدته " أسود السعودية " ^(١) في تحية الجيش

السعودي. وقصيدة " هذا هو الحب " ^(٥) بمناسبة وضع الملك فيصل - رحمه الله - لحجر الأساس لمكتبة الملك عبدالعزيز بالمدينة المنورة ، وكذلك قصيدة " المصاب الأليم " ^(٦) في رثاء الملك فيصل . وهكذا حيا "الملك خالد " عندما زار المدينة المنورة عام ١٣٩٥هـ مطلقاً الآمال على ما يقوم به على رأس الأسرة الحاكمة من إنجازات :

تَعْيِدُ لِلإِسْلَامِ زَهْوً شَمْوَجِيَّ بِطَرِيفٍ مَجْدٍ يَسْتَعِزُّ بِتَالِدٍ

ثم هناء بعدوته من رحلة علاجية في قصيدته " هذه طيبة وهذا صداها " ^(٨).

ومن خلال تتبع الشعر الذي يتصل بأفراد الأسرة الحاكمة السعودية - نرى الشاعر - من خلائهم - يصوغ المثل الأعلى للحاكم المسلم كما يراه وكما يتمناه ، متكناً في ذلك على منجزات ضخمة تبهر المتأمل في كافة المجالات . سواء ما اتصل منها بالمجال الوطني ، أو تجاوزه إلى النطاق العربي الإسلامي . ويكفي شاهداً على الأخير ما آل إليه وضع الحرمين الشريفين من تطور ؛ حيث يوشك أن يكون ما حدث فيهما لوناً من الخيال الواقع المتحقق الذي يسعد كل مسلم ، ويقر عينه .

ولعل إعجاب الشاعر المميّز على وجدانه ، كان وراء تلك القصائد الكثيرة التي حيا فيها " اليوم الوطني " الذي توحدت فيه شبه الجزيرة على يد الملك عبدالعزيز ، ومنها " في يومنا الوطني " التي جاءت في عشرة مقاطع ^(٩) :

أقبلت تسبق موكب الزمن	يا أجمن الأيام في وطني
يا يوم وحدتنا وما حملت	للغرب ، من خير ومن مبن
أقبلت نكرى أمة صمدت	وشعار شعب قط لم يهن

ومن هذا القبيل قصائده الكثيرة في أفراد الأسرة الحاكمة التي سبقت الإشارة إلى بعضها .

ويبدو أن المناسبة في مثل تلك القصائد أعجلت الشاعر عن تمثيل تجربته تمثلاً كافياً ، ومن ثم وجدنا المناسبة تشده إليها شداً ، وتضطره أحياناً أن يعبر عنها ويحكي تفاصيلها ، بدلاً من أن يعبر بها ويوظفها توظيفاً فنياً تتحول فيه المناسبة الواقعية إلى " مناسبة شعرية " تضمن لنفسها البقاء والتميز والتأثير ! وكأنها " سفينة شعرية " بعد أن تنفصل عن " صاروخ الإطلاق " ؛ فهو سبب في حركتها وانطلاقها . لكنها بعد ذلك تنفصل عنه وتستقل ، وتقوم بوظائف ، وتؤدي أدوارا يعجز هو عنها !

(٢ : ٢)

والرشيد كثير من الشعر يتصل بأقطاب مجتمعه . فقد رثى محمد سعيد دفتردار^(١٠) المتوفي عام ١٣٩٢ هـ . و " عمر السقاف " ^(١١) المتوفي عام ١٣٩٤ هـ . و " عبيد مدني " ^(١٢) وضياء الدين رجب ^(١٣) وكثيرين غير هؤلاء . وكأن الشاعر هنا يحاكي دور " شاعر القبيلة قديماً ؛ ففي كل مناسبة تهتم القبيلة تنتظر كلمة شاعرها . وهو بدوره مضطر إلى ' الحضور ' وإجابة الرغبة !

لذلك لم يكن عجباً أن قل في مثل هذا الشعر الوقفات التأملية الصيقة التي توحى بها قضية الموت ، والنضات العذبة البديعة التي كان يمكن أن يعزفها عند تصويره لها . من مثل إعجابه بجرأة سعيد دفتردار في الجهر بكلمة الحق :

بصراحة كانت عذوبتها أن تستحيل رجاء معتذر !

أو تصويره لحيرته إزاء لغز الغناء الذي يتشابه مع الحياة
تشابهاً عضوياً ، تتحول هي فيه إلى وهم جميل قصير ، يسعد به
الإنسان! لقد وقف تلك الوقفة البديعة في بداية " في موكب الخالدين " (١١)
التي رثى بها " عبيد مدني " فبدأت " حياتنا وهم ... وعمرنا ومضة
خاطفة ":

أسطورة كبرى ، سكنا على	سراها، الظلمة، ألقى اللحن
وأمنيات كم نجت بها	وكم ظفونا ، في شذاها للحنون
حتى اتبهننا ، فإذا منتهى	تلك الأماني ، نعمة في الجفون!

وإذن قلبي أمامه إلا أن يطلق نداءات حرى حائرة أمام غموض
المصير و" شاطئ الأسرار " و" المهامه المهلكة ":

متاهة ، خالدة ، تتطوي	فيها النائي ، وتضيع القرون !
ونظرة بلهاء في عالم	تشابه العقل به والجنون !

(٢ : ٣)

وعلى المستوى القومي والإسلامي أسهم الرشيد بقصائد كثيرة،
شان الشعراء المحافظين الذين اتخذوا من الشعر سلاحاً فعالاً يناضلون
به في كافة الجبهات . فحذاً شاعرنا حذوهم . وصور " زلزال أغادير " (١٢)
كما صور حافظ " حريق ميت غمر : إحدى مدن مصر " (١٣) . ومن
الطبيعي أن نجد صدى حافظ يتردد لدى الرشيد ، لكنه غالباً يدمج ما
يأخذه من غيره بطابعه ، بعد أن يتمثله ؛ فهو متأثر لا ناقل .

ويطول القول لو وقرنا بين القصيدتين ، كما يطول أكثر وأكثر لو وقفنا أمام نتاجه الفرير في هذا المجال ، مثل قصائده عن " كفاح الشعب الجزائري " (١٧) و " تونس " (١٨) وباكستان .

وتكفي الإشارة إلى قصيدة " على أطلال الماضي " (١٩) التي يزهو فيها بالماضي العريق والآباء الأماجد . ويدعو إلى اتصال الحاضر به :

لنكن كما كان الجنود أعزّة تغنو الوجوه لنا بكل مكان !
أو فلنمت شهداء إن يد الردى أحس علينا من يد العدوان

ومما نحمد للشاعر في هذا المجال ، أنه في أحيان قليلة ، نجح في الفكاهة من أسير المناسبة والتخلص من المباشرة والخطابية . ذلك ما نلمسه في بعض مقاطع من قصيدته " انطلقني " (٢٠) التي قالها بمناسبة استعراض عسكري للجيش في الرياض ، حيث نجح في تحويل المادي إلى واقع شعري " موقّع في الحان حماسية دافقة :

وسننني التسليح بأيدينا
ونبش الروح .. بماضينا
فيعود الأمس .. لوأيننا
بشذا اليرموك .. وحطينا
فيصون العرب .. ويحمينا

بلدي ... أحجّاز هو أم نجد ؟
لا .. بل ألق ليمن له حد !
يطوي كل العرب .. ويمتد
حول بني الإسلام .. ليقدو ..
أصل البشرية ... هذا وعذ ؟

(٢ : ٤)

وللرشيد غير هذا الشعر الوطني والقومي ، إسهام شعري واضح في الشعر الاجتماعي الذي يهتم بمحاربة السلوك المنحرف ، والأخلاق الهابطة . ويحث على النمو في السلوك والمساهمة في التعامل. ويحارب أدواء المجتمع ممثلة في الثالوث المدمر : الفقر والجهل والمرض^(٢١).

كما أن له بعض القصائد التي خلق خلالها في أفق إنساني عام يخاطب البشر بصرف النظر عن أجناسهم وأديانهم^(٢٢).

وقد غلبت الخطابية والمباشرة في بعض نماذج الرشيد السابقة. وهذا هو المنزلق الذي يمكن أن يقع فيه الشاعر في مثل هذا الشعر ، ولذلك حذر النقاد الشاعر أن يتحول إلى مصلح اجتماعي ، لأن في ذلك خلطاً بين المجالات الثقافية المختلفة من علم وفلسفة وخطابة وأدب ؛ فهي وإن كانت تهدف كلها إلى رفقي الإنسان ، وتحقيق آماله - فإن لكل منها وسيلته الخاصة لتحقيق هذا الهدف .

الشعر تكمن غايته في شدة تأثيره ، لا في قوة إقناعه . فحسبه أن يثير الناس ويؤثر فيهم ، فيندفعون إلى السماحة والإيثار والتضحية ، بدوافع تنبع من أعماقهم . وهذا بخلاف ما لو وقف الشاعر أمراً لهم بذلك ، ناهياً إياهم عن التخاذل والأثرة والجهن . إنه بذلك يجاوز مهمته وينمى وسيلته ، ويتحول إلى واعظ أو مصلح اجتماعي^(٢٣).

على أن هذا لا يعني أن الشعر يهمل القيم ، أو يغفل عن تحقيق الازدهار لمجتمعه . إنه يفعل ذلك ولكن بأسلوبه ، ووفق منهجه، الذي

يركز على إثارة الوجدان والسمو به نحو التعلق بالجمال الذي يحتل قمة القيم الرفيعة .

وهكذا يمكن أن نقوم شعر المناسبة ، لأن المناسبة ليست أكثر من " مثير " لكتابة الشعر . وكل شعر لابد له من مثير ، بعده تتفصل القصيدة عنه ، وتصبح بناءً لغوياً مجازياً موسيقياً . فإن قصّر الشاعر هذا البناء ، فالعيب ليس عيب المناسبة ، وإنما هو عجز الشاعر عن تصوير تجربته كما ينبغي !

وهؤلاء هم الديوتيون الذين أشبهوا المحافظين - وبالأذات شوقي - قدحاً وتجريحاً لاستغراقه في شعر المناسبات الذي رفضوه على الإطلاق - عادوا فاعترفوا بهذا الشعر ونظموه ؛ حيث لم يروا بأساً من أن يمدح الشاعر ذا سلطان لأنه قدم لمواطنيه يدأ ملأت نفس الشاعر حباله وإعجاباً به!

بل لقد وسع العقاد الدائرة ، ودافع عن توجهه الجديد - بعد إقرار المدح - في مقدمة " عابر سبيل " الذي تناول فيه موضوعات " غير شعرية " - حيث قرر أن إحساسنا بالشيء هو الذي يخلق فيه معناه ، ويحدده . وأن عظمة الشعر لا ترتبط بعظمة الموضوع بل بقدر إحساسنا به " وعلى هذا الوجه يرى " عابر سبيل " شعراً في كل مكان إذا أراد : يراه في البيت الذي يمكنه ، والطريق الذي يعبره ... والدكاكين والميبرات ... فإن كنا لا نحلم فلتشعر .. أو كنا لا نجعل الحلم واقعاً فلتجعل الواقع شعراً !^(١١)

وربما كان الصديق الفني للتجربة ، والصياغة الجميلة لها هما

العاملين البارزين - أو الوحيدين - في تقويم شعر المناسبات ، بل ربما في تقويم كل شعر !

(٣ : ١)

كانت العقيدة الدينية منبعاً ثراً ظل الشاعر يمتاح منه على امتداد حياته ، فالروح الإسلامية تتغلغل في شعره منذ البواكير الأولى ، وخصائص التصور الإسلامي للكون من أقوى المؤثرات في صياغة رؤيته الفنية حتى إنه ليؤكد أن يلمس قدرة الله عز وجل في كل ما يحيط به ، فيهتف خاشعاً متبتلاً :

عرفتك في كل شيء أراه
وفي كل نسيم طوائفي شذاه
وفي كل صوت شجرتي صباه

وهو يرنو ببصره إلى الأماكن التي تثير أشواق المسلم إلى إحياء مجده العريق المرتبط بها ؛ فهو يناجي جبل "أحد" الذي " يحبنا ونحبه " مناجاة عذبة تفجر طاقات خلقة وثابة^(٢٠) :

يا رمز مجد .. من بلادنا تنتشر
يا جبلاً .. يورق فيه الحضر !

ثم ينتهي إلى ما توجبه هذه العاطفة الدينية الجياشة على ذويها، من ضرورة بعث تلك الأجداد العريقة ، ونفض غبار التأخر والفرقة عنها ؛ فـ " من هنا أتبع النور .. وصحا الكون ! " .

ويتعاطف مع " جبل النور " تعاطفاً وجدانياً عميقاً ، يتحول الصخر خلاله إلى عالم زاهر يموج بالحركة والسمو والضياء^(٢١) :

جبل النور .. يا جبل
أنت دنيا من الروى
شبهاً في سقحه الأزلى
ملؤها الحب والجل

ومن بين الجوانب المختلفة التي تناول من خلالها التجربة الدينية - تبرز عبادة الصوم التي وقف هاشم رشيد أمامها وقفات عذبة طريفة ، تتأمل تلك الفريضة العظيمة تأملاً بديعاً ..

فهو تارة يصوغ تجربته في شكل " قصة شعرية " بسيطة ، يطل بطلها الصائم على كوخ به صغار يتلون أمام أهم من الجوع . فيستدعيهم صائحاً ومرحباً :

اهجروا الكوخ واقلوا في رحابي
أنت اسي ، وهؤلاء صفاري

ولا يضير الشاعر في قصيدته هذه " من وحي الهجير والظما والجوع في رمضان " (٢٧) أن يحذو حذو " الحظينة " عندما " تفرد في شعب عجوزاً إزاءها ثلاثة أشباح تخالهم بهما " بل ربما كان هذا الالتفات المتمثل للتراث مما يحسب له .

وتارة أخرى يرى في هلال رمضان دعوة إلى الكف عن اليأس :
فبعد أن تناسى " الذي كان وكان " لأن " منّا الأمجاد قد توارى بين أنقاض الهوان " - نجده يهتف :

فلماذا نقتسى .. بالمنى
من جنيد في ليالي رمضان

ولعل من أبداع ما قاله في ذلك قصيدة " أنا صائم " (٢٨) التي أمسك فيها بخيط شعوري واحد من خيوط التجربة هو الانفعال الذاتي بتلك التجربة الإيمانية ، شعوراً وأثراً وسلوكاً . ثم حاول تصويره بطريقة موحية تلمس لبّ تلك الفريضة ، حيث يلهج الضمير الإيماني بما يجسّد " الحياء الإسلامي " الموقظ للضمير ، مهذباً له ، وسامياً به " أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك " !

على أن هذه " التمتمة " توحي بأن الصائم لا يكتفى بتلك
التجوى الداخلية ، بل يتجاوز " القول " إلى " الفعل " حيث تكون القصيدة
فعلاً يرى ، وسلوكاً يحاكى ! وهذا الانسجام بين الداخل والخارج مبرر
كافٍ لتلك الأساليب التي صورت سكونية الداخل ووضاعة الخارج ، من
خلال هذا المعجم اللفظي : الخشوع ، الابتهاال ، الوضاعة ، القداسة ،
الجلال ، الفيض ، الأتوار ، الومض ، الصباح :

أنا صائم .. ومضى يتمتم في خشوع وابتهاال
وعلى أميركه المضيئة بالقداسة والجلال
فيض من الأتوار يومض كالصباح على التلال

ثم يكثر من الاتكاء على الصورة لتوحي بما يحسه من سمو
روحي :

وبناظرية تساؤل عذبٍ تلتق في حنان ..
وتتلعّج يطوي المدى .. ويغوص في لجج الزمان !
فكأنما عناه في صبح الأثمة كوكبان !

إنه بهذا السمو يكاد يتجرد من " طبيئته " مشرباً إلى عالم
نوراني يسبح بين جنباته ، ويصبح فيه ذرة حامدة شاكرة ، تشعر أكثر
وأكثر بعظمة خالقها وضاعة شأنها في هذا الكون الفسيح . وتظل
الصورة غنية بإيحاءات ثرة لا تنفد ؛ لأنها أطلقت التساؤل وانتقلت
بوصفه بالعبودية التي يتوقها للصائم وينتشي بها ؛ كما جعلته متدفقاً :
عن أي شيء وفي كل مجال ، دون تحديد لصيغة السؤال أو كلفيته !

وتتوالى الصور التي يحاول الشاعر عن طريقها الإيحاء بتلك
الأحاسيس المتشابهة الغامضة ؛ فالصائم يرنو إلى الألقى الأعلى ، ويطمع
في مزيد من السمو ، ويستشرف المستقبل ، ويحيي الماضي في نوع

من التفاعل الخلاق مع الزمن " يطوي المدى ، ويفرغ في لحج
الزمان". وها هو ذا يصبح شعاعاً نورانياً منحه الخالق سبحانه عطاء
متكرراً ، وحباه نفساً مطمئنة ، وبصورة بها يرى ما لا يرى ؛ فيسعد بما
أخير له يوم الحساب . فعينه " كَوْنَانِ مَظْلَتَانِ عَلَى فَرَادَيْسِ الْجَنَانِ ! " .

ولا يلبث الفعل أن يتكامل مع القول " أَمَا صَالِم .. لَكُنِّي مَا
صَنَعْتُ ، وَمَا سَاوَيْتُ لِلْحَيَاةِ ؟ !

فالشاعر ما سما عن الأرض ، وما خلق في عالم الطهر ، إلا
من أجل الأرض ومن عليها من البشر . فهنا مزاجٌ خلاقة بين العقيدة
والحياة من خلال التعاطف الرحيم مع البائسين ، وصارت أيام رمضان ،
وربما أيام العام :

يَقْتَالُ فِيهَا الْمُعْطَشُونَ بِأُوجِهِ غُرُ صَبَاحٍ
فَعَرَفَتْ أَسْرَارَ الصِّيَامِ .. وَكَتَبَتْ حَيَّ عَلَى الْفَلَاحِ !

(٣ : ٢)

كان من الطبيعي أن يجسد شعر محمد هاشم رشيد قداسة الأمكنة
التي نشأ فوق ثراها ، والتي يؤمنها المسلمون من كل فج عريق^(١٩) :

وَكُلُّ أَفْئِدَةٍ مُسْحَقٌ	مِنْ كُلِّ فُجٍّ عَرِيقٌ
أَكْوَانُنَا بِـالرَّحِيقِ	جَنَّتْكَ بِـأَرْبٍ مُسَامِلٍ
ظَمَأَى لِأَفْئِدَةٍ طَلِيقِ	فَتَحَنَّنَ بِأَرْبٍ ظَمَأَى
يُطْفِئُ بِقَائِمَا الْحَرِيقِ	لَصِيبٍ مِنْ حَنَانِ

إن الشاعر حين يمتليء بإحساسه الروحي تتحد عنده الأشياء

بمعادلهما النفسي ، ويبدو الطرفان متآلفين متعاقبين . فـ " المئذنة " رمز لل دعوة الإسلامية ، وهي أيضاً باتجاهها نحو السماء رمز لتطلع الخليفة إلى بارئها طالبة رحمته وغطائه . ويتوحد الرمز مع الاستعارة حين يشبهها بالإصبع المتجه إلى السماء معنأً وحدانية الخالق - كإصبع المصلي في تشهده - ومن هذا التوحد تتولد الصور المتوالية : المئذنة منبر للحق ، رمز للحب ، جوهر للإيمان ، حارس للإسلام يرتقي مرتفعاً يشرف منه على المسلمين^(٣٠) :

يا منبراً للحق عالي البناء	يا إصبعاً توميء نحو السماء
مجلس يحمل روح الإباء	يا رمز حب شامخ باذخ
تهتز منها نهج الأشقياء	وجوهر الإيمان في دعوة
في موقف يحمل فيه النداء	وقلت كالحارس فوق الذرى

إن تجربة الرشيد الدينية ، مع عمقها ، تجربة شاملة تكاد تنسرب إلى كثير من التجارب الأخرى للشاعر وتسيطر عليها . فهو في " إيمان شاعر "

عرفتك يارب سرّ الخلود وكفنه الجمال وروح الوجود

يعدّ مظاهر الوجود المختلفة ويتأملها فيجدها كلها ناطقة شاهدة بعظمة الخالق ، لكن الطريف أنه يهتف :

عرفتك قبي الحب يا ويلتاه
عذاب يحببني في الحياة !
كأنني به ناسك في الصلاة
تجاني النعيم لأجل الإله !

وهكذا وجدناه يفيض من نفسه على ما حوله ومن حوله : فـ "حمام الحرم " ينغم التماهيج التي يرتلها الشاعر^(٣٢) :

وكان الحمام بأسراره يستبح مثلي بأحلى نغم

بل إن الكون كله تتناغم جوائبه في تسابيح خاشعة ناطقة بجلال الخالق وعظمته ؛ يذوب فيها الشاعر ، فيخضع قلبه ، ويسيل دمه^(٣٣) :

أحسُّ من حولي .. وفي أضلعي	على امتداد الأفق الأوسع
بالتور .. يسري خاشعاً في النجى	مبتهلاً للخالق المبدع
وبالشذا يهفو كتسبيحة	نشوى ، لغير الله لم ترفع
أحسُّ بالكون يصلي .. علي	شيطان بحر .. بالسنا مترع !
وأنتى في قلبه تبهضة	تصدع بالتجوى .. وبالألمع !

ولا يكتمل الحديث عن التجربة الدينية لدى الرشيد إلا بالإشارة إلى دور المكان في تلك التجربة : المدينة المنورة ذاك الثرى الطاهر الذي يضم أقدس بقعة في الكون (مئوى رسولنا العظيم صلى الله عليه وسلم) والذي توحى نعمائه بالفترة المثالية في تاريخ الإسلام . فضلاً أن كثيراً من جهاتها يرتبط بسيرة أو مواقف للرسول الأعظم .

طيبة الطيبة هذه هي موطن الرشيد . هي " الحمامة "^(٣٤) التي ترمز إلى الحب والصفاء والسلام ، وكوكبة القيم الرفيعة ، التي تربص بها المفسدون في الأرض فعكروا صفوها ، لكنها جاهدت واستمر الصراع بين المدينة (الفجر) وهؤلاء (الظلام) حتى تنفص الصبح وأُبار الحق :

من رأى في مغلب الليل حمامة
حفظوا منها الجناس
فأشرأبت .. ترقب الفجر بروح مستهامة !

إن كل شيء في هذه البقعة يرتدي ثوبها الطهور :

فحبُّنا نحنُ أشواقُ مطهرةٌ مرُّ قضایعِ بها ألهى من ارشاد^(۳۶)

فصخور " أحد " الصماء اهتزت وربت وأنبئت من كل زوج
بهيج! بل إنها بأشواقها وورودها ردت ألحان مجدها^(۳۷):

يا رمز مجيد من بلادتي لتتشر
يا جبلاً .. يورق فيه العجر
ويصدح الشوك به .. والزهرا!

— ٤ —

ما إن ينجو الرشيد من المناسبات التي قد تعجله إلى قول
الشعر، حتى نجد قد أب إلى نفسه وأخلص لفنه ، وأصاخ لأعماقه ،
فشدا بالحن عذبة بديعة تصور " الداخل والذاتي " وتختلف إلى حد كبير
عن تلك التي " تحكي " عن " الخارج والغيري " حتى يبدو أن ديوانه
الشعري ليس ديواناً واحداً متسق القسمات ، بل ديوانين ، بينهما من
الاختلاف أكثر مما بينهما من الاتفاق

وفي شعره الوجداني يتجلى تأثيره الواضح بالتيارات الأدبية
الابتداعية التي غطت الساحة الثقافية في العقدين الرابع والخامس من
القرن العشرين . كما تبرز محاولته في التميز والتفرد والإضافة .

يلوذ الشاعر بالطبيعة راجياً الأمن والأمان والمكينة في
أحضانها ، لكن الحيرة تفتقه والظلام يلفه ، فيشرئب نحو الأمل ويرنو
إلى " موجة النور " التي يحار أمامها في قصيدته " من أنت .. " ^(۳۷)
وسواء أكانت هذه الموجة شعاعاً من الضياء الروحي يأمل الشاعر أن
يفرمه سناه ، أم كانت حبيبة يرجو وصلها - فنحن على الفور نلمس

تأثره بـ "ميخائيل نعيمة" نعيمة في قصيدته (بذات الاسم) المنشورة في "همس الجفون"؛ فنرى تبرم كليهما بالواقع، ومحاولتهما الهروب من جهامته، والاستعلاء عليه!

لقد صرنا في هذا الشعر الوجداني نلمح اختلافه وتميزه من عنوان القصائد: "في ظلال الهوى"، "ابسمي"، "في سناها"، "زورة"، "ناي وقيثار"، "قبلة حائرة"، "تحت الظلال"، "الزنبقة الحزينة"، "وتنهد للحب"، "قبل الوداع" و"وردتان"، "الطبيعة الخرساء"، "هل تذكرين"، "لا يا فؤادي" من ديوان وراء المراب^(٣٨). ومثل ذلك قصائد: "على ضفاف العقيق"، "في الطريق"، "خطوات في الجحيم"، "النشوة الخالدة"، "لحن"، "الناي المسحور"، "الشذا المقيد"، "في شفق الأنغام"، "الرسالة الزرقاء"، "الزهرة المسجينة"^(٣٩).

في هذا اللون الذاتي تصمو قامة الشاعر، وينضج نتاجه ويتفرد، وتشع صوره بدلالات شعورية رحيبة. فهو في "حينما نلتقي"^(٤٠) يظل يحلم بالغد الذي يشهد لقاءه بالحبیب، فيبقى "لحون الهوى والمعنى":

فأقسم الحياة وأنسى الوجود
ولأنو إليك، وعلى عيون!

ويتعاطف مع الطبيعة فيشركها في بهجته، ويمتزج الفعل الإنساني بالفعل الطبيعي، بل يحل فيه وينفث بين جنباته نبض الحياة^(٤١):

قد أقام الكونُ عرساً للهوى .. ما أروعهُ !
إنه حبك .. روى بالأماني .. أضلعه !

ويصور الشاعر تلك المرحلة الباكرة من عمره الشعري التي

يمثلها ديوان " وراء السراب ١٣٧٣هـ - ١٩٥٣م " تصويراً بجسد اتجاهه الفني ، ويعكس أحزاقه الشجية وغربته الأسبانية ، وتعاطفه الحميم مع الطبيعة : " كان شاعراً أضاع قيثاره الفردوس ، فعضى يبحث عنها ، ولكنه عاد ... وقد فقد القيثاره .. وفقد معها كل شيء ! كان يرى في الطبيعة صور أحلامه .. ولكنها كانت تشعل النار في صدره المكلوم .. كان شاعراً ، وكان الشعر مبعث آلامه ، كما كان منبع أفراده .. كان يطوف في حنايا الروض يبحث عن حلمه المفقود ، وأمله الضائع .. إلى أن أطل فجر يوم من أيام الفردوس .. فإذا بالصدى الهالم يسكن ، والقلب الخافق يهدأ ، والبلبل الحائر يرتعش أمام الوردة الفاتنة"^(١٢).

وإذن فهو شاعر ابتداعي غمرته موجة الابتداعية التي غطت جوانب الساحة الأدبية . فسحر الجميع بتعبيراتها الطريفة : شاطئ الأعراف ، الشاطئ المجهول ، نهر النسيان ، بحر العدم ، اللهب المقدس ، القيثاره المحطمة ، وأسره معجمها الشعري المرتبط معظمه بمظاهر الطبيعة ، ولذلك لا تعجب كثيراً من محاولة الشاعر اقتفاء بعض أساليبها التي تبدأ بالجار والمجور .. في بعض مقاطع مطولته " الفجر الأول"^(١٣) : في بسمه الفكر ، في وجنة الشفق ، في رعشة السيل ، في هدأة الليل ، في وشوشات القمر ... وهذا ما سبق إليه كثير من الابتداعيين ، على رأسهم " الشابي " في قصيدته " قلب الأم " .

ومن أهم المظاهر الطبيعية التي استغرقت اهتمام الشاعر - 'وادي العقيق' - الذي يقع غرب المدينة المنورة ، وفنن ابن الدمينه والأحوص وغيرهما من الشعراء قديماً - فقد خصص له ديوان " على ضفاف العقيق " ممهداً له بمقدمة نثرية يفوح منها الحب والانتشاء : " على صدره الحالم تضطجع الرمال شاخصة بأبصارها إلى الأفق الساحر،

الذي يتشج بالغيوم ، ويبتسم بالنجوم .. هنا غنى ابن سريج ومعبد ،
وترنم الدرامي والأحوص وابن أبي عتيق .. في أيامه النشوى حين
تتراقص الرمال تحت أقدام الموج ...^(١١):

وولت لو احيا بجزء موجة تسلب في الآلهة دون قيود !

وعلى امتداد الديوان ، تمتزج التجربة الطبيعية بالتجربة
الوجدانية وتتكامل معها ، فالمحبة على ضفاف الوادي " تهاوت
منسابة في انحاء يستثير الخيال .. فطوت خصرها عن الأعين الظمأ ..
ومن محارها أطلت الضحى ، ورفأ الأصل ، وبدا الفجر " ومن أجلها
تبهج الأحلام في المراعي الخضراء ، وتختلج الأنغام ، ويستفيق
الخميل في الليالي القمرية^(١٢):

ليتي كنت في حباتك فجراً تنهدى على سناه فرغاباً
ليتي كنت فوق كلك كأساً ملؤها قشوق والكفى لمذاباً

نأى الشاعر بنفسه عن عالم البشر فهجرهم ، وهاجر بعيداً
عنهم ، يتلمس عزاءه وخلاته في أحضان الطبيعة . فليس له من رفيق
بهدهد أشواقه الثائرة^(١٣):

سوى نظرات النجوم

تلوح كومض الكلوم

وما من صديق

يضم جوانحه الحائرة

سوى خطرات النسيم !

...

وحيداً .. وحيداً .. وما من خليل

سوى همسات الربى والمسهول

وحشجة الريح بين الغصون

وإطراف الشجر الناعم

على ساعد الحثك الدامس !

وتطول النشوة ويظل الفجر * يملأ بالضياء جواتحي .. وأسير

في الوادي الجميل مرناً .. وأعيش كالأطيار ، وأسائل الأكوان عنك :

ثم يتعاضد تأثير الفعل الإنساني في الفعل الطبيعي^(١٧):

أبصر التكون راقصاً يتغنى حين غفيت .. وندجى في قتلى !

وأرى للنجم ساهما والشذا الحا لم لمس مهوماً فوق خدرك

وطيوف الهوى تفرق حيرى بين عطفك وقلقه تغرك

ويستمر التلاقي بين الذاتي والموضوعي ، وتكتسب المفردات

الطبيعية دلالات طريقة نتيجة رؤيا الشاعر البديعة التي تبصر * للرمز

تحت خطاها ابتهاج ، و" للموج شوق" إلى ضمها، وللشمس شمسعة في

الجبين ، وللعشب بين يديها ارتعاش .. ويحنو عليها شعاع الغروب ..

وتغمرها قبلات التسميم * إلى غير هذه المرئيات الطريقة التي لم يبصرها

سوى الشاعر ، الذي يحاول أن تستمتع بهذه الرؤيا غير العادية لما هو

عادي في الحياة !^(١٨)

* إن عناصر الطبيعة - صامتة أو ناطقة - ليس لها ، في مجال

الشعر ، خصائص ذاتية تعد من لوازمها . وإنما الشاعر هو الذي يعطيها دلالتها على التحقيق . فيوجدتها ، أو ينطقها ، أو يبصرها ؛ إيجاداً له معنى ، وإنطاقاً له معنى .. ذلك أن الوجود الحقيقي كائن في داخل الإنسان - صانع الفن - وإذا أودعه الإنسان الفن صار هذا الوجود الحقيقي كائناً داخل الواقع المادي . وعلى هذا ، لم يكن غناء الطير في دار العقاد " ملأت داري القماري غناء .. عرفت عندي ربوعاً " - مثلاً - دليلاً على حلول الربيع ... بل جاءه الخبر اليقين بحلول الربيع من داخله حين أحب . وعندئذ - فقد - استمع إلى هذا الغناء .^(١)

- ٥ -

(٥ : ١)

تأثر الشاعر في بعض شعره - وبخاصة الوجداني - بجماعة أبولو ، أو الابتداعيين ؛ في المضامين الشعرية ونوعية التجارب . وفي الشكل الذي صاغ به هذه المضامين . وقد سبقت الإشارة إلى أن هذه التجارب يرتبط معظمها بالمرأة والطبيعة . والآن تبدو ضرورة التوقف أمام الأسلوب أو الشكل الفني ؛ لبيان مدى اتباع الشاعر فيه أو ابتداعه .

منذ بدأ الوجدانيون يتجهون إلى التجربة الذاتية ، ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ، ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة ويربطون بينها وبين وجدانهم - أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعرية والجمالية تتردد في عباراتهم وصورهم . مثل " المساء " الذي ارتبط بكثير من معاني الألوان والظلال والأضواء ، والشجي الرقيق ، والحزن العميق ، والفرحة الغامرة . حتى غدت لكلمة كياناً نابضاً

بالحياة والعواطف والذكريات . يتجاوز مدلولها اللغوي .. فهي بين الليل والنهار . وهي لحظة تثير كولمن الأثجان والأشواق الخفية في نفوس الابتداعيين الموهبة . ولذلك وجدناها عنواناً لبعض قصائدهم . ومثلها " الخريف " الذي يتخذ بين الفصول وضع " المساء " بين ساعات اليوم . فيغدو رمزاً للكثير من المشاعر المتناقضة المتروحة بين الأمل والشفيف، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ..^(٥٠)

وما قيل في هذه الوقفة الطويلة أمام هاتين المفردتين ؛ يمكن أن يقال حول الألفاظ والعبارات التي فتن بها هاشم رشيد ، ومن قبله الابتداعيون ، مثل الشفق والأفق ، والشروق والغروب ، والشعاع والضياء ، والبحر والصاب والثبج والموج والغدير والجدول والشلط والضفة ، والدوح والحقل والغاب ، والضباب والغيـم والبرق والتمسيم . ومثل المجداف ، المرح ، ولقيطة المحطمة ، والزورق المجهد ، والذهول الخامد ، والخصر الجائع ، والشاطئ المجهول ، ونهر النسيان ...^(٥١)

كثير من تلك الألفاظ والعبارات وجدناه - أو ما يشابهه - في نتاج الشاعر . ويذكر له في هذا المجال تفجير طاقات تعبيرية بديعة في المفردات التي تتصل بالموروث الديني ، وتثير مشاعر الإنسان المسلم . وتلك التي ترتبط بتاريخ المسلمين في المدينة المنورة . مثل " جبل التور " الذي " شب في سفحه الأول " . و " جبل أحد " الذي " يورق فيه الحجر " و " وادي العقيق " الذي " ينفج من زباه .. وتضحك ضبقتاه .. لغوص في سر الحياة " إلى غير ذلك من البقاع المشحونة بالذكريات ... مثل بدر وجبال السراة ، وغار ثور وغار حراء ...^(٥٢)

وبعض الدارسين توقف كثيراً عند بعض الهنات اللغوية التي

وقعت في شعره ، كتأنيث نشوان على نشوانة بدلاً من نشوى . وتذكير الطريق بدلاً من تأنيثه . وجمع " موقى " على آماق والصواب مآقي . كما أشار إلى عدم توفيقه في استخدام بعض الألفاظ ، وبالأذات الفعل " نزا " والمفردات المتصلة به . كذلك أخذ عليه ورود بعض الألفاظ غير الشعرية كلفظ فستان وفساتين ، وذلك في تفصيل طويل ... (٥٣)

والذي يمكن قوله في " أخطاء " الشعراء عموماً - وليس الشاعر وحده - أن الشاعر يستخدم " اللغة " استخداماً غير عادي ، كي ينجح في حل الإشكالية التي تتمثل في علاقته بها ؛ فهو تمور أعماقه بشحنة هائلة من الانفعالات والمشاعر ، تعجز اللغة عن حملها ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى ، ليس أمامه من وسيلة سوى اللغة ، للتفليس عن تلك الشحنة . وإذن لا حل يخرج من هذا المأزق غير استخدام اللغة استخداماً خاصاً ، فنياً ، ولذلك يقع في هذا الاستخدام (الأسلوب) بعض المفاجآت اللغوية للإيمان العادي . وكما كان القدماء سباقين في تقدير مكانة الشاعر ورسالته حينما اهتموا بـ " الضرورات الشعرية " التي بحثوا خلالها عن مخارج للاستخدامات الشعرية للغة . كما أن الشعراء أنفسهم والثقنين مما يفعلون ، بل ويتهنون به : " علينا أن نقول وعليكم أن تتأكلوا ! " . ولا يمكن لمنصف أن يتصور أن يخطيء الفرزدق (قال العبارة) في رفع " مجلف " في بيته المشهور ١. وإذن فينبغي النظر إلى القضية بعد وضع كل ذلك في اعتبار الدارس . والبعد عن تقويمها في إطار الصواب والخطأ اللغوي . فقد يتعد الشاعر الخروج على المألوف من القواعد ؛ إبتزازاً لخيط معين من التجربة ، أو إشارة لدعش القارئ - مثلاً - ولذلك يقطع همزة الوصل ويستخدم بعض الجموع غير المألوفة . ويحمد للنقد الحديث أنه اهتم بذلك اهتماماً شديداً مستعينا بـ " النحو التحويلي " للتعليل لمثل تلك الاستخدامات أو ما يسمونه

"الاحرفافات" أما الاقتراح بأن يستخدم الشاعر اللفاظاً غير ما استخدم لأنها أنسب - فهذه مسألة تحتمل كثيراً من النقاش ، وتظل مجالاً فسيحاً لاجتهاد الشاعر والنقاد ..

(٥ : ٣)

تبقى قضية تصنيف الألفاظ إلى شعرية وغير شعرية (مبتذلة) . وهذه المسألة فرغ منها النقد منذ مدة طويلة . وصار مقرراً أن اللفظ في حد ذاته لا يوصف بذلك ، فهو رمز محايد ، وإنما العبرة في كيفية استخدامه . وعلى ذلك فلفظ " الطين " غير الشعري " في نظر البعض يتسم قلة الفصاحة في قول الشاعر " نسيّ الطين ، ساعة ، أنه طين ، فصال تيهاً وعريذاً ! " .

وكذلك لفظ " الإبريق " و " التراب " في قول " إيليا أبو ماضي " :

ألا أيها الإبريق مالك والصفاء	فما كنت بأوز ، ولا كنت من صفاء !
وما أنت إلا كالإبريق كلها	تراب مهين قد ترقى إلى خزفاء !

ولعلنا نذكر أن الشعر المُنطَرِي أو شعر التفعيلة ، يرى أن من أكبر إنجازاته هو " شعبيته " أي الارتفاع بالألفاظ العادية إلى المستوى " الشعري " وخير دليل على ذلك قول صلاح عبدالصبور المشهور " وشربت شاياً في الطريق ... ورتقت نعلي .. ولعبت بالنرد ... " .

ثم جاء نزار قباني فرفع الكلفة بينه وبين اللغة الشعرية . وأعاد الاعتبار إلى لغة الحديث اليومي . والألفاظ " المبتذلة " . فكلمة " الفستان " - وهي إحدى مأخذ الباحث على الرشيد - استخدمها نزار استخداماً شعرياً متنوعاً ، بدأه من مدة طويلة " حتى لمساتيني التي أهملتها ..

فرحتَ به .. رقصتَ على قدميه ١ * ثم استمر فيه : " مذعورة الفستان
لا تهربي ١ .. يا سيدة مذعوراً فستانها .. يا مذعورة الفستان ١ ."

ولا بأس من الإطالة في هذه القضية والتأكيد عليها ،
والاستشهاد لها لأن معظم النقد الموجه للرشيد يتعلق بها . يقول
نزار^(١١):

أكرهها وأبشيتها وصلها ١
وأبشيتني أحب كرهني لها ..
أحب هذا اللوم فسي عنهما ١

ويقول أيضاً^(١٢):

هنا بإحدى الزوايا
إمضاؤك الشفاف
لا تهتفي : " ليس خطي "

فللمطور هُتاف !

الحرفُ حرفك فيه

تأني والتفاف

هذي وثائق حقدِي

وكلها أهداف !

وهكذا يبدو " نزار " - والرشيد وكل شاعر - يعتمد " خرق
الميثاق " مع اللغة ، بل ومبارزتها ! فملاً شعره بـ " كم الدانتيل " ،
" راسبوتين " ، " المهرج " ، " لاعب الميرك ..."

(٥ : ٤)

الصورة هي " الشكل الفني " الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ، بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص . مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد ، والمقابلة والتجانس . وغيرها من وسائل التعبير الفني^(٥٦).

والصورة تكون حيناً صورة جزئية ، لتجسيد فكرة ، أو تعميق الإحساس بعاطفة . وحيناً آخر صورة كلية ، تمثل مشهداً حياً خارجياً ، أو جواً نفسياً داخلياً . وهذا المشهد أو ذلك يؤلف من صور جزئية تتأزر لتشكل الصورة الكلية ، التي تمزج الحقيقة فيها بالخيال ، فتصبح في النهاية شيئاً جديداً مبتدعاً^(٥٧).

والصور الكلية في شعر الرشيد كثيرة . وتكفي الإشارة إلى بعضها بإجمال . في " تحت الظلال " يرسم صورة كلية تجسد تهوؤ الطبيعة - التي حل فيها الشاعر - لاستقبال المحبوبة ، والاستبشار بمقدمها : الجبال ، الشذى ، الزهر ، الرمل ..^(٥٨):

يا حبيبي إنها مثلي ظمأى فتعالي
يزدهي الواقع والحلم بشيطان الخيال

...

قد ألقم الكون عرساً للهوى ما أروعة
إنه حبك .. روى بالأماني أضلعة !

ومن الواضح أن الاهتمام بالمرأة يمتزج بالإعجاب بالطبيعة ، وبالهروب إليها . كما أنه في مثل تلك الصور يستعين الشاعر بوسائل

الابتداعيين المألوفة في صياغة تجاربهم كالتجسيم والتشخيص والتجريد....

وليس من شك في أن الصورة الكلية تسهم بشكل واضح في تحقيق الوحدة للقصيدة ، وبخاصة إذا نجح الشاعر في صياغتها بأسلوب يحتم هذه الوحدة ، كأن يقسمها إلى مقطوعات ، ويصوغ كل مقطوعة صياغة تكاد تحولها إلى جملة واحدة طويلة ، تجعل المستمع يصيخ لها حتى تنتهي ويذكر بـ " الهمس " الذي فُتن به الدكتور مندور في شعر المهجر . وأبرز مثال لذلك قصيدة " اذكريني " ^(٥٩) التي تتألف من عشر مقطوعات ، كل واحدة تتكون من أربعة أشطار مختتمة بمحور القصيدة "فأذكريني" . كما تبدأ المقطوعة بشرط أو ما يشبهه ، لا يأتي جوابه إلا في نهايتها . وتتوالى الصور الجزئية (المقطوعات) توالياً متقللاً بين مظاهر الطبيعة المتنوعة ، من ضياء ، وألحان ، وأزهار ، وغصون ، وكروم ، وأصيل ونسيم ، وشمس ، ونجوم ، وليل وظلام ... ليجسد بكل ذلك الصورة الكلية الفنية لعلاقته بالحبيبة :

عندما يفتّرُ بالنور السحرُ
واللدي يخلقُ في ضوء القمرِ
مشرقاً كالدمع في جفن الزهر
حاراً ما بين غصن وثمر
فأذكريني

....

وإذا يثمرت شطر الساقية
تحت أقباء الكروم المساجية
والعنقايد .. عيسون رائية
والورقيات .. أكف هاتية
فأذكريني

.....

فأنا من طال في الليل سهادة
وأنا من عز في الأرض مرادة
وطوى الأيـام يشـجيه وداده
وصبا نحبك ، كالطير ، فؤاده
فلذكريني

وارحميني

أنت يا سر غرامي .. وحنيني
وفتوني

والقصيدة مثال طيب لتفاج الشاعر الوجداني . وفيها تجمع
خصائص هذا الاتجاه لديه . هذا التفاج الذي يتبع النفس الهاديء ،
والصور المألوفة . والذي يندر أن نثر فيه على تلك الصور التي تلتصق
بالعبقرية ، وتهز القارئ وتثير نشوته الفنية . فيرى الكون بعدها -
بمن فيه وما فيه - رؤية طريفة دالة ، لحياتها وسذاجها ما أودعه
الشاعر فيها من خواطر نبوغه العبقري ، بل إن الناقد لصور
الرشيد وأسلوبه بسرعة ، ربما أوحى للناقد بأن تلك الصور قد مرت
عليه من قبل ! وأنها شيء آخر غير الفلوات العبقرية التي تأخذ بلب
الناقد^(١٠):

جبل النور يا جبل شيب في سفحه الأزلى !

أطفو على موج القسرون
وتهيم بي لجحج القتون
حيرى .. فأصبح .. من أكون ؟

ولنتأمل تصويره البديع للقاء المحبوبة في ليلة سرت نشوتها
إلى الكون :

نالت بها الآمال أضغاثا وشغافنا لم تبلغ الأكل^(١١)

وهناك قصائد كثيرة وجدائية لا تختلف عن " اذكريني " و" وادي العتيق " اختلافاً يذكر . مثل " في ظلال الهوى " و" ناي وقيثار " و" قبلة حائرة " و" تحت الظلال " و" الزنينة الحزينة " و" وردتان " و" الطبيعة الخرساء " و" الشعاع المتواري " و" وراء المصراع ... وغير ذلك كثير^(١١).

(٥ : ٥)

الرمز أهم من الصورة ، ويلجأ إليه الشاعر لأسباب كثيرة . وهو في أبسط تعريف : إشارة حسية إلى شيء معنوي . ودلالته من صنع الشاعر في العمل الفني . وهي بذلك دلالة مؤقتة وليست تأبدياً كالرمز اللغوي ..^(١٢) والرمز وإن بدأ من المادي والمحسوس ، فإن براعة الشاعر تحول المادي إلى واقع شعوري يستعصي على التحديد ..

والرموز لدى الرشيد قريبة الغور . لا يدل كثير منها على براعة لافتة في هذا المجال ؛ إذ يكاد يقتصر مفهومه على الترادف . وهذا فهم جزئي له ، يغفل كثيراً من الاستخدامات الفنية البارعة للرمز . فهو يرمز لظهور الإسلام بـ " شعاع الضحى المسافر " وبأشباح الغسق لتخلف الأمة العربية . وبالجماعة للمدينة المنورة ، وبالفجر للأمل ، وبالإصبع للملئنة " يا إصبعاً توميء نحو السماء .. وقفت كالحارس فوق الذرى^(١٣) .

لكنه يحاول تطبيقاً بديعاً للرمز باتخاذ " الزنينة " رمزاً للمحبة التي منكت قلبه ، ووهبها عمره ، ورواها بدموعه .. " فعطرها لحن الهوى على فمي .. أرنو إليها وتقتضى أضلعي " . ومع أن القصيدة

تدور حول رمز واحد إلا أنه يلاحظ وضوح دلالاته وعدم الاعتماد على الإيحاء الذي يشعه الرمز . ومن ثم كاد الرمز يتحول إلى مجموعة من الصور البياتية^(١٥).

الإيحاء - إذن - سمة الرمز الجوهرية - وعلاقة الصورة به أقرب إلى علاقة الجزء بالكل . وكلاهما يعتمد على نوع من التشابه بين الصورة وما تمثله ، والرمز وما يوحي به^(١٦).

(٥ : ٦)

تراوحت الموسيقى لدى الشاعر بين القالب الموحد ، والقالب المقطعي بأنماطه المتعددة . فمن قصائده المقطعية " في بدر " التي تتكون من سبعة مقاطع ، يشتمل الواحد على بيتين ، عدا الأخير فمن ثلاثة أبيات . والقصيدة من مجزوء الكامل^(١٧) . ويخطو الشاعر خطوة أوسع في التطور بموسيقاه في " صدى الهجرة " التي استخدم فيها بحرین : الخفيف في معظم القصيدة ، والبسيط في بيتين اثنين بصوران موقف الرسول صلى الله عليه وسلم في الإصرار على تبليغ رسالته : " والله يا عمي لو وضعوا الشمس في يميني ... " وقد وفق الشاعر في تلك المزاجية ؛ لأن البسيط أكثر ملائمة للموقف ، لحدة إيقاعه وعلو نبرته !

كذلك استخدم الشاعر " التوشيح " في بعض قصائده كقصيدة " إيمان شاعر " التي جاءت على وزن المتقارب . ونجح الشاعر في إخفاء الجهد المبذول وراء عمله بحيث لم يفرض عليه الشكل أية قيود^(١٨).

ثم یخطو للشاعر خطوة أبعد مدى مما سبق باتخاذہ " الشعر الحر " أو " المئطري " قلباً موسیقياً لبعض قصائده مثل قصیدۃ " أطیاف ذکرى " ^(۷۱)؛ حیث وفق فی التحديث المرتبط بالقدیم . ولعل هذا هو السبب فی شیوع الترامہ القافیۃ ، وتوفیقہ غالباً فی هذا الالتزام المتنوع القوافی . كما أولع بـ " الإیقاع الثنائی المتبادل " الذی یتماثل فیہ نہایۃ الشطر الأول فی أكثر من بیت . ویتحذ فیہ كذلك الروی فی نہایۃ الشطر الثنائی ، فی أكثر من بیت . كما فی " نشید الشیطان " ^(۷۲) الّتی یدأها بقولہ :

يا تـوأم الـروح	قطعت بالشـكوى
أهـواء مجـروح	یـهـفو إلی التـهوى !

وكانت موسیقاه خالیۃ من العیوب الموسیقیۃ اللهم إلا ما أخذہ علیہ أحد الباحثین من " إقواء " فی قولہ ^(۷۳):

أرنو إلی دنیا العرب	حیرى تمزقها الـریب
صرعى بشؤیوب من الـ	أهواء فی نمها السكب

وربما لو سقن الروی . وكتب " الأهواء " كما كتبت هنا - وليس فی الشطر الثانی من البیت الثانی - لاستقام له الوزن .

- ٦ -

على عكس ما یردده بعض الدارمین ^(۷۴)؛ نال محمد ہاشم رشید اهتماماً ملحوظاً من الدارمین . فقد تناوله عبداللہ عبدالجبار فی " التيارات الأدبیۃ فی قلب الجزیرۃ " . ویکری شیخ أمین فی " الحركة

الأدبية في المملكة العربية السعودية . وحامد الحامد في " الشعر المعاصر في السعودية " و " اتجاهات الشعر المعاصر " و " فصول حول الأدب في المملكة " وحسن الهويمل في " النزعة الإسلامية في الشعر السعودي " وعبدالرحيم أبوبكر في " التجديد الموسيقي في شعر هاشم رشيد " وعثمان صالح في " الخيال في شعر الرشيد " . وأحمد بسام ساعي في " معادلة الخيال والواقع عند الرشيد " وعبدالكريم ألفغاتي في " دراسة لملمحة إرم " . ومحمد العبد الخطراوي في " شعراء من أرض عفر " . وعبدالفتاح أبو مدين في " تأملات في الظلال والدروب " ومحمد الصادق عفيفي في " الصورة والتشكيل الفني في شعر الرشيد الإسلامي " .

وفضلاً عن هذه البحوث التي جاءت مستقلة ، أو ضمن دراسات أهم - أصدر رزق داود كتابه " محمد هاشم رشيد . أضواء على شعره وشاعريته " وعبدالرحمن الوصيفي كتابه " الرؤيا الفنية في شعر هاشم رشيد " ومحمد الصادق عفيفي كتابه " التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد " وهذا الكم من الدراسات والكتب لم يحظ به شاعر من الشعراء المعاصرين للرشيد ، والذين يقاربونه موهبة ونتاجاً !

وكما سبقت الإشارة ، يقطع بعض الدارسين^(٧٥) بتأثر الرشيد تأثراً طاعياً بجماعة " أبولو " تتضح بصماته في كافة شعره مضموناً ومعجماً وصورة . ومن هنا كان تطيلهم لما شاع في شعره من نبرة الأسى والتشاؤم والتبرم بالبشر ، والهروب من شرورهم وآثامهم إلى أحضان الطبيعة التي يجد هؤلاء فيها ملاذاً وأمناً ، فيصورون مظاهرها ، ويتعاطفون معها تعاطفاً حسيماً ، تتحول فيه الطبيعة عند هؤلاء الشعراء إلى بشر يحس ويتحرك !

والحقيقة أن كثيراً مما ذكره هؤلاء الدارسون ينطبق على بعض

شعر الرشيد بل يمكن إضافة ملامح أخرى ذاعت لدى جماعة " أبوللو " وتطابق على هذا الشعر . لكن الحقيقة الأخرى التي لا تقل عن تلك الحقيقة صدقاً ؛ أن شعر هاشم رشيد لم يقع في أخطر ما أخذ على هذه الجماعة من انعزال عن المجتمع ، وتقوقع داخل شرنقة الذات ، والنشأ بالحب والطبيعة والأحلام ؛ ولذلك استغرق في قضايا وطنه وأمه استغراقاً أدى إلى بعض المآخذ الفنية على مثل هذا الشعر الاجتماعي أو النضالي .

ويبدو أن هذه " الثنائية " التي صبغت الإشارة إليها ، كانت ملمحاً بارزاً من ملامح الشعر الحديث ، فتراوح نقاج الشاعر الواحد بين الاتباعية والابتداعية ، أو بين المحافظة والتجديد . ولا أدل على ذلك أكثر من نقاج شاعر عظيم كشوقي .

لقد قام شوقي بدور " شاعر القبيلة " في العصر الحديث . وكانت " قبيلته " مصر والوطن العربي والعالم الإسلامي . فاستغرق في كثير مما ألم بهذا المحيط الواسع الذي صرف إليه همه ونضاله . وكان اتباعياً محافظاً أكثر ما يكون الاتباع والمحافظة في معظم شعره هذا ، دون أن يتكلف ذلك ، لأن الظروف المحيطة به تؤدي إلى مثل هذه المحافظة . لكنه في بعض شعره يبدو ابتداعياً يكاد يبرز كثيراً من الابتداعيين . ويكفي شاهداً على ذلك الموازنة بين قصيدته المشهورة التي تعكس نظرتة المحافظة إلى الحب ، والتي حددت خطواته في بيته الذائع :

نظيرة فاهتسامة فسلام فسلام فموعد للقاء

وبين :

جبل التوباد حياك الحيا ومسا الله صباتا ورعى

بما تحويه من مضمون ابتداعي وشكل أخاذ . وكذلك الموازنة بين قصيدته المحافظة عن النبل " من أي عهد في القرى تتدفق " وأغنيته العذبة عنه " النيل نجاشي ! " .

على أن تلك " الثنائية " في شعر الرشيد كان لها بعض النتائج المهمة ، أهمها ارتباطه بالمكان ارتباطاً وثيقاً في كثير من التجارب التي تناولها . وأدى هذا إلى تميز تجاربه وتميز أسلوبها ، بحيث يسهل على البصير بالشعر أن يتعرف عليه من قصائده دون أن يذيلها باسمه !

كما أنه وظف موهبته وقدراته لتحويل بعض الموضوعات العادية إلى " مثيرات " شعرية قوية ، معتمداً في ذلك على ربطها بما يدعمها من عقيدة أو تراث ، وعلى التنوع في كيفية تناولها .

وقد حاول الشاعر كتابة " القصص الشعري " في قصائد كثيرة تناثرت في شعره الاجتماعي مثل " الجناح المهيض " و " ولتعد للحب " و " أنا وابني والعيد " و " الشذا المقيد " (٧٦) وكان التوفيق حليفاً في معظم قصصه الشعري ، اللهم إلا الوقوع في " النثرية " أحياناً نادرة .

ومما يحمد له عمله الشعري الطويل " على أطلال إرم " الذي ذيل عنوانه بـ " ملحمة شعرية " وقسمه إلى عدة أقسام لكل قسم عنوان دال : على مشارف الأطلال - على أطلال إرم - لصداف وقوافع - نشيد الشيطان - لا غالب إلا الله .

ويطول القول لو فصلنا القول عن هذا العمل ، وتكفي الإشارة إلى أنه حاول أن يوظف التاريخ لعلاج مشكلات الحاضر ، لأمة الإسلام ذات العقيدة الواحدة ، والتاريخ المشترك (٧٧) .

يبقى إطلاق اسم " الملحمة " على هذا العمل الطويل نسبياً .

ففي هذا الإطلاق كثير من التجاوز ؛ لأن للملحمة مفهومها النقدي المحدد ، المتصل بالأساطير وأبطال الحروب ؛ وهي كذلك ليست قصيدة طويلة ؛ لأن هذه هي الأخرى لها دلالتها الخاصة في مجال النقد الأدبي .

وربما كان الأنسب إطلاق مصطلح " مطولة " على هذا العمل الشعري الذي يمتد بسبب قوِي إلى مطولات شوقي ، مثل " دول العرب وعظماء الإسلام " و " كبار الحوادث في وادي النيل " . كما ينتسب أيضاً إلى ديوان " مجد الإسلام " لأحمد محرم الذي تصامح البعض في تسميته " إلياذة " ! .



الهوامش

- ١ - رشيد ، محمد هاشم : الأصول الشعرية الكاملة ، إصدار نادي المدينة المنورة الأنبي . الطبعة الأولى ١٤١١هـ - ١٩٩١م . ص ٤٩١ - ٤٩٢ .
- ٢ - الأصول الشعرية الكاملة ص ٤٩٠ .
- ٣ - الفطراوي ، محمد الهيد : شعراء من أرض حيدر . منشورات نادي المدينة المنورة الأنبي . ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م . ١/ ١٢٦ .
- ٤ - الأصول الكاملة ص ١٤٣ .
- ٥ - السابق ص ١٤٥ .
- ٦ - السابق ص ٢٣١ .
- ٧ - السابق ص ١٨٥ .
- ٨ - السابق ص ١١٤ .
- ٩ - السابق ص ١٧٩ .
- ١٠ - السابق ص ٢٣٥ .
- ١١ - السابق ص ٢٣٩ .
- ١٢ - السابق ص ٢٤١ .
- ١٣ - السابق ص ٢٤٨ .
- ١٤ - السابق ص ٢٤٣ .
- ١٥ - ديوان بشار حيدر ورماد ط ١ النادي الأنبي الثقافي بجدة ١٩٨٤ . ص ٩٣ .
- ١٦ - ديوان حافظ القاهرة ١٩٥٦ ١/ ١٩٠ .
- ١٧ - بشار حيدر ورماد ص ٦١ .
- ١٨ - السابق ص ١٠٥ والأصل الكاملة ص ١٧١ .
- ١٩ - الأصول الكاملة ص ١٢٠ .
- ٢٠ - السابق ص ٢٢٢ .
- ٢١ - فخر قصائد : شعبا الإنسانية ، شهيدة : الأصول الكاملة ص ١٠٨ - ١١٤ .

- ۲۲ - قصیدۃ لکھی یا آیاہا الإنسان بقائیا عبیر ورماد ص ۵۱
- ۲۳ - سید قطب : مہمۃ الشاعر فی الحیاۃ ، بیروت ، بدون تاریخ ص ۱۶
وخصمی ہلال : القند الأدبی الحدیث النهضة المصریة ۱۹۶۱ ص ۱۹۰
- ۲۴ - الطحا ، عباس محمود : دیوان ہاجر مہیل ، ضمن مجموعۃ کمنۃ دواوین للنگلا ص ۳۹۰
- ۲۵ - الاصل تکاملۃ ص ۳۲۳ .
- ۲۶ - السابق ص ۲۷۰ .
- ۲۷ - السابق ص ۱۰۱ .
- ۲۸ - قطر القصیدۃ ومغلاً حولہا ، للکتور محمد عبدالعزیز الموالی ، بعنوان " قصیدۃ وشاعر " مجلۃ الفصیل رمضان ۱۴۱۱ھ .
- ۲۹ - الاصل تکاملۃ ص ۲۶۱ .
- ۳۰ - السابق ص ۲۴۶
- ۳۱ - السابق ص ۱۹
- ۳۲ - السابق ص ۲۴۰
- ۳۳ - السابق ص ۲۴۹ .
- ۳۴ - قصیدۃ مخطوطۃ لدر الشاعر ، عنوانہا " الصفاء الموعودۃ "
- ۳۵ - الاصل تکاملۃ ص ۳۱۲
- ۳۶ - السابق ص ۳۲۳ .
- ۳۷ - السابق ص ۲۲
- ۳۸ - راء سراب ضمن الاصل تکاملۃ ص ۱۲ ، ۲۵ ، ۲۶ ، ۲۸ ، ۳۶ ، ۳۷ ، ۴۰ ، ۴۲ ، ۴۴ ، ۵۰ ، ۵۲ ن ۵۴ ، ۶۴ ، ۸۵ . علی الترتیب .
- ۳۹ - الاصل تکاملۃ ص ۳۶۰ ، ۳۶۱ ، ۳۷۵ ، ۳۷۹ ، ۳۸۱ ، ۴۰۲ ، ۴۰۷ ، ۴۱۹ ، ۴۲۶ . علی الترتیب
- ۴۰ - السابق ص ۲۲
- ۴۱ - السابق ص ۴۱
- ۴۲ - السابق ص ۹ - ۱۱ .
- ۴۳ - السابق ص ۱۳۵ .

- ٤٤ - السابق ص ٣٥٩ .
- ٤٥ - السابق ص ٣٦٤ .
- ٤٦ - السابق ص ٣٧١ .
- ٤٧ - قصيدة "نحن" الأصل الكاملة ٢٧٩
- ٤٨ - نثر قصيدة على الشاطئ . الأصل الكاملة ص ٣٩٠ .
- ٤٩ - الربيعي ، محمود : قراءة الشعر ، دار قنمر للطباعة ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٧٥ - ٧٩ .
- ٥٠ - القط ، عبدالقادر : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر . مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨ ص ٣٩٦ - ٤٠٠ .
- ٥١ - هيكال ، أحمد : تطور الألب الحديث في مصر . ط١ دار المعارف . القاهرة ١٩٨٣ ص ٣٢٩ - ٣٤٤
- ٥٢ - الأصل الكاملة قصائد : جبل القنور ١٧٠ ، جبل آمد ٣٣٢ ، أصدااء العقيق ٢٧٤ .
- ٥٣ - دويد ، زكي محمد محمد هاشم رشيد ، أضواء على شعره وشاعريته مطبعة الأمانة ، القاهرة ١٤١٢ هـ - ١٩٩٣ م ص ٩٧ - ١١٠
- ٥٤ - لزار قبلي : الأصل الكاملة دار العودة بيروت ١٩٧٨ ١/٤٤٣ - ٢٤٤
- ٥٥ - السابق ١/٢٤٨ - ٢٥٩
- ٥٦ - القط ، عبدالقادر : الاتجاه الوجداني في شعر العربي المعاصر ص ٤٣٥
- ٥٧ - هيكال ، أحمد : تطور الألب الحديث في مصر . ص ٣٢٧
- ٥٨ - الأصل الكاملة ص ٤٠ .
- ٥٩ - السابق ص ٦٠ ، وأقرب منها قصيدة "وحيد" (١٣ مقطعاً) ص ٧٤ .
- ٦٠ - السابق ص ٢٧٠ .
- ٦١ - السابق ص ٢٧٤ "أصدااء العقيق" ، ص ٣٧ "قبلة حائرة" .
- ٦٢ - السابق ص ١٢ ، ٣٦ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٤٢ ، ٧٠ ، ٨٩ على الترتيب
- ٦٣ - قطر ، زايد ، علي عسري : عن بناء القصيدة العربية الحديثة مكتبة دار العلوم ط١ . القاهرة ١٩٧٨ ، المقال الخاص بالرمز وانظر كذلك : فلاح ، محمد : القاهرة ١٩٧٨ وخطاس ، فطون : الرمزية والألب العربي الحديث ، دار الفكاك ن بيروت ١٩٤٩
- ٦٤ - الأصل الكاملة ص ١٢٤ ، ٢٢٥ ، ٣٤٦ ، وقصيدة مخطوطة بغوان "الحناء الموعودة"

- ٦٥ - قصيدة قزوينية الحزينة ، السابق ص ٤٢ .
- ٦٦ - قطاس ، قطون : الرمزية والأدب العربي الحديث ص ٩ .
- ٦٧ - الأصمى للكسنة ص ٢٦٦ .
- ٦٨ - السابق ص ١٦٢
- ٦٩ - السابق ص ١٩ ونظر دراسة مفصلة للشأفة الموشح في الأندلس ، وبناتها ، وتملايح لها في الأدب الأندلسي ، من القطع إلى سقوط الخلافة : د . أحمد هيكمل دار المعارف القاهرة ١٩٨٥ ص ١٢٨ - ١٥٢ .
- ٧١ - قوصيلي ، عبدالرحمن : الفصائل الفنية في شعر محمد هاشم رشيد ط دار الحرية للطباعة القاهرة ١٩٩٥ ص ١٧٠
- ٧١ - بقايا غير ورماد ص ٢٣ . ومثلها " الشجاع المتواري " الأصمى لكسنة ص ٧٠
- ٧٢ - رشيد ، محمد هاشم : ديوان علي أطلال إرم ، نشر نادي المدينة المنورة الأدبي ١٤٠١هـ ص ٥١ . وقد سماها الشاعر : ملحمة شعرية ١
- ٧٣ - الدكتور قوصيلي في المرجع السابق ص ١٠٨
- ٧٤ - دارة ، رزق محمد ، محمد هاشم رشيد ، سيواء علي شعره وشاعريته ، ص ٩
- ٧٥ - شعراء من أرض عيلان ، مرجع سابق ج ١ ص ١٢٦ وما بعدها
- ٧٦ - الأصمى الكاملة ، ص ٢١٤ ، ٢١٧ ، ٤٠٢
- ٧٧ - عيسى ، محمد الصائغ : التجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد ، نادي الباحة الأدبي ١٤١٧هـ - ١٩٩٦ ص ١٧٩ .

ثبت المراجع

- حافظ ابراہیم
- * دیوان حافظ ابراہیم . القاہرہ ۱۹۵۶ .
- الخطراوی ، محمد محمد
- * شعراء من أرض مصر ، نادي المدينة المنورة الأدبي ۱۳۹۸ھ - ۱۹۷۸م
- داود ، رزق محمد
- * محمد ہاشم رشید ، أضواء على شعره وشاعريته ، مطبعة الأمانة ، القاہرہ ۱۴۱۳ھ - ۱۹۹۳م .
- تريبتي ، محمود
- * قراوة الشعر ، دار النمر للطباعة ، القاہرہ ۱۹۸۳ .
- رشيد ، محمد هاشم
- * الأصـال الشعرية الكاملة ، نادي المدينة المنورة الأدبي ۱۹۹۱ھ - ۱۹۹۱م
- * بقايا هجر ورماد ، نادي المدينة المنورة الأدبي ۱۴۰۱ھ - ۱۹۸۱م
- * علي أطلال إرم (ملحمة شعرية) نادي المدينة المنورة الأدبي ۱۴۰۱ھ - ۱۹۸۱م .
- زايد ، علي عطري
- * عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العلوم ، القاہرہ ۱۹۷۸
- سيد قطب
- * مهمة الشاعر في الحياة ، بيروت دت
- عطيلي ، محمد الصادق
- * تجربة الإبداعية عند محمد هاشم رشيد ، نادي الباحة الأدبي ، ۱۴۱۷ھ - ۱۹۹۶م
- الفلك ، عباس
- * ديوان هاجر سبيل ضمن مجموعة خمسة دواوين للفلك بيروت دت .
- قطان ، أنطون

- الرمزية والأنثى العربي الحديث ، دار الكشاف ، بيروت ١٩٩١
- فتوح أحمد
- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨م
- قط ، عبدالقادر
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، مكتبة قشيب القاهرة ١٩٧٨م
- المواثي ، محمد عبدالعزيز
- قصيدة وشاعر ، مقال بمجلة القبول ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م
- نزار قباني
- الأصالة الكائنات ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨م .
- هيكال ، أحمد
- تطور الأنثى الحديث في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣
- الأنثى الأنثى ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥ .
- هلال ، محمد ضيفي
- نقد الأنثى الحديث ، تنهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٦
- الوصلي ، عبدالرحمن
- الخصائص الفنية في شعر محمد هاشم رشيد ، دار الحرية للطباعة ، القاهرة ١٩٩٥



ما وراء النهر

رجاء عيّد

النص تجاوزاً لاستنساخ خارجيه أو محاكاته أو حتى تصويره. إنه إعادة تشكيل كوني لا يتم أبداً ، وفيما يحويه فيما يسمى المعنى أو المضمون يظل حديداً تتغير احتمالاته، وتتبدل توقعاته، ويبقى حقيقة مؤجلة قد تثبثق في زمنية لا نهائية ، لكن ذلك مشروط بكثافة تكوينه ، وغزارة تشكيله ، ومحكوم باغتناء تركيبه وامتلاء فضائه.

• • •

عندما يصمت النص ، وتلتف خيوطه على نسيجها ، هنا يشرع القارئ في تأويل ما سكنت عنه " النص " . إن اللامنتظر واللاعيني سوف يتجلى بفعل الحضور المفترض للقارئ ، وفاعلية القارئ والمقروء " فقد لا يبدو أن يكون ظاهر " النص مجرد ادعاء من قبل الكاتب ، لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصمت ، كي لا ننساق خلف يصر هبة الظاهر على الباطن ^(١).

وإن قراءة النص تتجاوز قصدية منسله، وتستكشف أبعاداً أخرى بفاعلية التأويل أو التفسير المنبثقة في سياق النص ، بشرط ألا تتجاوز حركة السياق اللغوي ، ولا يبتث في مساقه ، فثمة سلاسل الخترائية ، وثمة نماذج استبدالية ، وثمة تكافؤات تركيبية ، ومن هنا لا يمكن أن ينفلت القارئ - كذلك - من فاعلية السياق النصي في تشكيله النمطي وبنائه الكلي ، والقارئ في نشاطه المستكشف لأبعاد أخرى يملك حرية التأويل من غير نفي لإمكانات النص ، والتي تتبدى في تحاور القارئ مع المقروء ، واستبطان تحولاته الدلالية .

إن تحولات مستمرة سوف تلحق بالدلالة ، فالمعنى المعجمي يتحول إلى دلالات سياقية ، حيث يتمكن النص في توارياته وعلاقاته وتركيباته من أن يهييء للكلمات أقصى إمكاناتها من تجاورها مع سواها مما يدفع إلى تفاعلات في وحدات المعنى ، وجميع ذلك يعتمد - أيضاً - على ما يعرف بـ " لُقى التوقع لدى المتلقي " ... والشاعر يعن بالشكل / الأسلوب الذي يكتب به أن إنتاجه عبارة عن "صيد" ، ويحمل الإعلان دعوة لأخذ " الكلمات " في القصيد في الاعتبار ، بالإضافة إلى " المعنى " وإذا أردنا أن نشترك في هذه اللعبة سوف نتبنى استعداداً " لتلقي " شفافية الكلمات ومثافتها " وتأرجحات المعنى ^(١).

والكلمات - في هذا السبيل - تتجاوز التزام العرفي بين الدال والدلالة ، أي صوت " الكلمة " ، **ومفهومها** الذهني لتكون - هنا - مفتوحة على شبكة علاقات ، تتيح حشداً من الدلالات ، وهذه الدلالات تلتقط تجسدها من الغياب لتشياً في حضور جديد ، وكأن اللغة تتفكك وتتجزأ ، لتعود في كينونة النص وقد تركبت في علاقات طازجة ، وتشكلت في مداولات متجددة ، فسلسلة الوحدات التي تتوافق في الذاكرة تتمكن من تجميع علاقات قد تكون في إطار تداعيات تجاورية أو تجانسية أو حتى تقابلية.

الشعر اختراق لتمطية اللغة ، فهو انزياح وتفارق عن المعيار في حدود الأدالية ، وهذا الانزياح لا يعني ابتعاداً أو خرقاً غير محكوم للقواعد ، فإنه إن جاوز احتمالات التأويل وقبول الممكن فذلك يعني فقدان ذلك الخيط الخبيء والذي ينبع الشعر على طرفيه الخفيين : تواصل وانزياح وإبهام وتفسير .

إن التراتب اللغوي المعهود يكسر انتظامه ، تقديم وتأخير

وحذوفات وإضافات ، ولكنها جميعها يحتضنه الحقل اللغوي الأشمل والأصح ، ومن ثم فالشعر كامن في اللغة ، ولكنه بيني لغة من لغة حتى جانبها الصوتي ، فالوزن الشعري ينسج تناغماً وتآلفاً أو نسقاً خاصاً من الأصوات سواء ما يتصل بموسيقاه الظاهرة أو الباطنة .

قد يأتي القارئ إلى " النص " محملاً بروافد ثقافية وأعراف أدبية والقارئ يتلمس في " النص " شذرات يدرك توجهها أو دلالتها ، وعملية القراءة تحفز في ذهن القارئ سياقات أخرى ونصوص أخرى . وسوف تتعدل توقعات القارئ بمسيرة القراءة نفسها ، والتي تتمرج أحياناً أو تسترجع من النص نقاطاً وتهمل سواها .

إن هذه العناصر قد يشحب بعضها ويتألق سواها ولكنها تتحرك في دائرية يتتبعها القارئ **فكل جزء قد يعدل من دلالة جزء سابق** ، ولكن هذه الطبقات المتحددة لا تتنافى ولا تتصادم " إن صفات اللغة وطبيعتها اللامادية ووظيفتها الرمزية تكفي لكي تبعد اللغة عن الأداة ومفهوم الأداة ، فاللغة ليست ظاهرة زائدة على الإنسان وهي تنمو وتتسع بعملية نمو داخلية وتلقائية وهي تنمي ذاتها وتطور أدواتها من منظومات رمزية إن للغة قدرة على الارتدواج وقدرة على فرز لغة من باطنها^(٣) .

• • •

لقد بات تاريخاً قديماً - تم تجاوزه وتخطيه - ما نقوله مقولة نقدية تراثية منها ".... أشعر قريش من دق معناه ، ولطف مدخله ، وسهل مخرجه ، وأنارت معانيه وأعرب عن حاجته"^(٤) ، وإن كنا لا نفضل مقولة تراثية أخرى مقابلة للسابقة ، ومنها " وأفخر الشعر ما غمض ، قلم يعطك معناه إلا بعد مماطلة " .

في مساحة النص في ساحة مجاله تنمو وتتعدد سلسلة من التداخلات أو التبدلات لا تتبع - بالضرورة - خطأ تراتبياً ، فقد يتجاوز النفسي والرمزي والأسطوري فهو - النص - اتفتح لا مركزية له ومن ثم فالنص مراوحة بين الحضور والغياب ، فالعلاقة الحضورية تكون في ذلك التوالي المترابط بين المسابق واللاحق ، وتتراتب على " سببية " تتشكل في مسار النص ، بينما تكون العلاقات الغائبة متكئة على إحالات تتكون من جدلية الدالات بمدلولات ، كما أن غياب النص تنمهي في تناوب الحضور والغياب ، وفي التقاطع والتداخل .

ولا يخلو مسار نقدي - مع اختلاف في المنظور - من احتفال بالتأويل والتحليل ، قطي سبيل المثال نعلم ما يعكف عليه المتجه النفسي من تأويل الوعي إلى ما يستتبطه اللاوعي ، ونعلم كذلك كيف يزول المنهج الاجتماعي الروحية الاجتماعية في النص على حسب جدلية تاريخية شاملة ، وكيف تؤول البنيوية - كذلك - البنية الداخلية للنص حتى يمكن لها استكناه أدبيته ، ولكن المهم في ذلك كله أن التأويل - بوجه عام - محكوم بحدود اللغة المصوغ فيها النص نفسه ، ومحكوم بثقافة المؤول ، ومدى الفساح رؤيته ، وحيث تكون " اللغة " أيضاً أدواته ودليته .

وعلى حسب الرومانتيكيين فإن الشعر العظيم يحوي بين بنيته الداخلية ما يفوق الكلمات التي صيغ فيها هذا الشعر بثلاثة أضعاف ، وأن على القارئ أن يستكشف الدلالات الخبيئة والمعاني المستترة ، وبالمثل فقد أكد الرمزيون على ذلك الجانب المجهول والذي يقوم الشعر الرمزي بالإيماء إليه حيث يصور بتلك الإيماءات ما لا يستطيع تصويره .

ونذكر من جانب آخر لفتاء الرومانتيكيين - كذلك - إلى أهمية

اللاشعور وكيف أدرك الشعراء الرومانتيكيون أن الحياة نهراً ممتداً له روافد متعددة ، وأن جانباً وحيداً قد أضيء لنا ، وسقطت عليه أشعة الشمس ، أي نور الوعي ، بينما ظل جانبه أو جوانبه الأخرى غائصة في أعماق اللاشعور .

إن العنصر الغائب له حضور فيما وراء اللغة ويكون قاراً في ذكررة المتلقي الذي يقوم بفك الرمز أو الترميز ، واستحضار المدلول من الدال ، أما العنصر الحضورى فهو قار في الشكل التركيبى في الأداء اللغوى . وإذا كان يدل على المدلول ، فثمة مدلول ينبثق منه مدلول آخر ، وكأن الأول رمز لهذا المدلول الآخر (فالمدلول عند " لا كان " ينمى تحت الدال ، وينجح في مقاومة محاولاتنا لتحديد مكانه ورسم حدوده أي أن هيمنة الدال على المدلول **تظهر لنا بادية العيان**^(١) .

لا نستطيع الربط المباشر بين ما يسمى بالدال والمدلول ، فاللغة - وكلماتها - في حركة مستمرة ، وكل معنى يسلمنى إلى معنى آخر ، والكلمات تلفد تماسكها الذاتى في سياق كلمات سابقة ولاحقة ، ويخترقها ما يتراكم من شذرات تتشكل على سطح الكلمات ، ومن ثم فإن تعقيدات باللغة تحرض على تماهى الدلالة لدخل نسيج متراكب ومتراكم ، ودلالة النص لا تسبح فوق الكلمات وإنما تتخفى في موجات تعلو وتهبط وتبين ولا تبين .

".... ومثلما تصاب اللغة بداء الثبات ذي الهيمنة على الإنسان ، فإن الدلالة أيضاً تأخذ نصيبها من الثبات المطلق ، حينما تصير على فكر الإنسان وتسبق الكلمة بوجودها ، بحيث يستحيل اعتبار إشارة ، لأن من شرط الإشارة حرية الدلالة وإذا ما وصلت اللغة إلى هذا الحد الذي هو هيمنة الدال المطلقة أو هيمنة المدلول المطلقة ، فإنها تشهد خطر

التصدع في وجودها كلفة والخروج من هوية الدال أمر ميسور دائماً ، وذلك من خلال الإبداع الأدبي الذي تعود على الخروج على الاصطلاح اللغوي^(١).

وربما تتحرك بنية النص في مدارات دائرية ، وليست تصاعدية ، وهذه الحلقات الدائرية تظل تنفتح دوالها ، وتتمدد أطرافها . إن تلك المتتابعات الدائرية سوف تتلاقى عندها تبادلات دلالية تنفتح على فضاء النص .

ينضاف إلى ذلك أن هوية الجزء لا تتشكل إلا في دائرة الكل ، وذلك من خلال العلاقات التركيبية في خطاطة المتحولات المترجعة ، ومن خلال المنحنيات التي تدور في فلك النص ، ومن ثم فإن الشكل الكلي - وليست التفصيلات الجزئية - هو الذي يملك قوة تعبيرية هائلة لا تستغنى عنها تفسيرات خاطئة ، فالنسق التركيبي يرفده قنوات باطنة تتجلى في مراقبة السياق وجدليته مع فلذات الأداء ، فهوية النص هوية تركيبية والكلمات لا تكشف عن نفسها إلا في إطار البنية النصية من خلال شبكة من المتناهي واللامتناهي ومن المحدود ومن اللامحدود .

إن جوهر النص - كذلك - يتأرجح على أساقٍ مخاتلة تتبدل وتتحول ، فلا يبين على سطحه سوى إيماءات وإشارات ، وهذه الإيماءات - أو الإشارات - تتخفى في مراوغة الكلمات ، وتختبئ في قاع المسكوت عنه ، وهي في ذلك الخفاء - أو التخفي - تصون "النص" من شرك المباشرة ، وإن رؤية تبصيرية ، تخرق سطح النص بمعاونة النص وبتحريضه أيضاً نستكشف أن الظاهر يتوارى وراء باطن فمن خلف الفرحة أو السعادة الطافحة على السطح اللغوي ، نستطيع أن نتفكر خلفها قطرات دموع وتكدسات أحزان ، ولعله يصح - هنا - ما يشير إليه المقتبس التالي :

" الافتراض هو أن الكاتب / المؤلف ، يحاول بشكل أو بآخر أن يؤثر على القارئ ، وبذا يبحث عن أساليب معينة تحقق الهدف ، والوسيلة الواضحة هي : النص نفسه ، ومن الواضح إذاً أن كاتب النص لن يترك بناء العلاقة بين ما تبرزه الكلمات وبين ما تخفيه لمحض المصادفة ، وإنما يعتمد على إثباتات إشارات أو يضيف علامات في النص ، ستقوم بقيادة القارئ إلى اتجاه تفسير معين ."

إن بناء أو بحث التوتر بين سطح " النص " وبين " خلفية " النص تنتأثر من خلال الناقل : النص ، فعلى أساس النص كإسقاط لغوي تحدث عملية التفاعل بين الكاتب والقارئ ، ولأنهما - الكاتب والقارئ - ليس بينهما اتصال مباشر ، فإن عملية التفاعل الأدبي هي في الأساس ذات طبيعة غير مباشرة ، وهنا قد يحدث عدم تطابق بين الذي يعيد القارئ بناءه ، وبين ما أراده الكاتب ، ولذا قد تدرك مجموعة من القراء علاقات مختلفة بين المقدم في النص وبين المتروك لخلفية النص^(٧).

ومن المفارقة والتي تتصل بما نحن فيه ما يعرف بـ " مغالطة القصد " على حسب الشكلايين والتي تعني أن العمل الأدبي يتمرد على قصد قائله ، وربما يتجاوز النص طاقته ودلالته عبر مسار زمني يتجدد قراءة تأملية ، تستكشف دلالات مخاتلة تتحرك في دائرته السياقية ، وهو في ذلك مناقضة لتجريدية فكر أحادي أو صرامة منطقي ذهني ، فالمعنى الأحادي يعني تحجر اللغة وجمودها ، وهو مرفوض في اللغة الشعرية بالضرورة ، فالمعاني تنزلق دائماً لأنها نتاجات لغوية ، ومن ثم لا يمكن الوصول إلى " معنى " محدد ، كما أن " المعنى - كذلك - يفر - كما سبق - من قصديّة قائله .

وإن كان ذلك لا يصل بالضرورة إلى تلك المغالاة في القول بأنه

مادام " المعنى " يظل ملتصقاً في ساحة النص ، فإن القارئ لا يعدد إلى جمع شتات الجزئيات أو البحث عن تماسك " النص " ، وتتطلق مما سبق مفالة أخرى تطلب من القارئ أن يكتفي بمتعة الانزلاقات اللغوية ، بالمعاني المخاتلة التي تظهر وتختفي ، وعليه - أي القارئ - أن يستمتع بالنسيج اللغوي الذي تتضمن فيه كلمات النص " فمن ذا الذي يطبق ارتكاب التناقض دون خجل . إنه قارئ النص لحظة يلتذ بالقراءة ففي هذه اللحظة تتقلب الأسطورة التوراتية القديمة ، فلا يعود تعدد الألسن عقاباً ، وتلج الذات المتمعة من باب تماكين لغات تعمل جنباً لجنب: نص اللذة هو بابل السعيدة ^(٨) .

ومن تخالف منطلقات نقدية من حيث رؤيتها وتوجهها فإن التقاء يجمعها ، مع اختلاف أسبابه - تجاه ما ورائية النص ، فعلى حسب التفرقة بين " الكتابة " و " الكلام " - عند دريدا - فإن " الكلام " تعبير مباشر ، ولا تلقائي يبين عن الفكر أو الفكرة ، في حين أن " الكتابة " نقل أو تعبير غير مباشر عن الأصل: الكتابة " ، فعندما نكتب فإننا لا ننقل مباشرة عن فكرنا أو إنما ننقل عن " كلامنا " .

ومن ثم فإن النص : الكتابة ، لا يعبر عما يوده أو يقصده صاحبه ، فقد يحمل - النص - أكثر - أو أقل ومن هنا لا يصح - على حسبه - أن نؤول النص أو نفسره على حسب سطحه الخارجي ، أو معناه المنتشر على صفحة الورقة .

وإذا سلمنا من متجه آخر ما يتصل بما نحن فيه فإننا نذكر ليفي اشتروس في تحليله الأساطير ، والذي يهمننا منه - هنا - تأكيد على أن المعنى ليس شيئاً ثابتاً أو محدداً ، وإنما هو يخضع لسلسلة من النظم والتي تشكلها جملة العلاقات المترابطة في نسق من الوحدات .

ولعله يصح - كذلك - استعارتنا من الشكلايين قولهم : إن

تظام " النص يتكون من عناصر فنية تتلاحق على ساحة النص من إيقاع وتركيب جمل وتقنيات لغوية متعددة ، وجميعها تعمل على انتزاع "الألفة" أو تعمل على تكثيف "التغريب" حيث تزيل تلك العناصر السابقة عن اللغة اليومية ابتذالها وسطحيتها لتتكثف اللغة ، وتحو إلى أكثر من سهل . إن ذلك التغريب للغة الاعتيادية إنما يدفع في الوقت نفسه إلى القبض على عمق اللغة^(١).

• • •

وهل تتجو محاولات التشكيل الفني من ضرورة التبصر لما وراء كثافة التصوير ومخاتلة التعبير ؟

إن تحولات كثيرة ومتعددة ، وإن مستحدثات عديدة ومتغيرة قد طالت تركيب الصورة الشعرية وتشكيل فلذاتها الأدائية .

إن الصورة الكلاسيكية - مثلاً - حددت من الزلزل المنضد بفكر صارم ، يعكف على تمسيق حياته ، لتتواكب مع مواها في جمالية منطقية تتأزر مع " مضمون " القصيدة أو فكرتها الأساسية ، بينما يكون " العقد " في الصورة الرومانسية مختلفاً ، فلا تتلاحق حياته كما يستدعي نظامها التقليدي وإما كل حبة تشع بريقاً خاصاً ، ليس بالالزام أن يتطابق مع منطقي التناسب والتناسق ، وأن يتوافق مع حدود النسب والتناسب ، ومن ثم فالصورة في المتجه الكلاسيكي تظل قارة في منطقة مسورة بإيضاح فكرة أو تحديد غرض بعينه ، بينما تنطلق الصورة الرومانسية إلى اللامحدود ، وهي جواله في مناطق متعددة ، كما أنها تحتمل أكثر من تفسير وتأويل .

وإذا كان المنظور النفسي قد تجاوز - على صواب - النظر البلاغي المتوارث للصورة الشعرية ، والاكتفاء بالحكم على اتباعها ،

فإنه - المنظور النفسي - قد اتضح منحى مختلفاً يعكف فيه على استشفاف ما وراء الصورة من رموز ودلالات تكشف عما يور في النفس ، ويحلل أثر اللاشعور في تركيب هذه الصورة .. ينسخ الكاتب في نصه ، مثل الحرفي ، صورة مرئية يريدها ، غير أن التركيب يرسم أيضاً صورة غير مرئية ولا إرادية ، صورة مخفية داخل تلافّي الخيوط هي سر العمل الأدبي (بالنسبة إلى المؤلف وقراءه). إن هذه الصورة هي بمنزلة فتح للتأويل ، لأنها موجودة في كل مكان ولا مكان ، والنص المكتمل ظاهرياً يكون عند القراءة موضع تحولات لانهائية ، كما تخطر بهائنا اللوحات التي تعتمد خداع البصر ، والتي تعتبر ألقاخاً حقيقة للنظر. كل هذه الأشياء تحرص على التخيل والكلام وعلى نشاط القارئ والمشاهد^(١٠).

إن دلالة اللفظة على مطابقتها في وعينا أو في معجميتها حولها لفظاً حيادية ، ولكنها في الشعر - بسبب امتزاجها بالحالة العاطفية التي تستثيرها ، فإنها - هنا - مرتبطة بالصورة الوجدانية . وحيث تكون "الكلمة" بديلاً عن "الأشياء" ولها وجودها المطلق ، فالمعنى التطابقي والذي يكون مباشراً بين الدال والمدلول والذي يطابقه لغوياً ، يتنافى مع المعنى أو الدلالة الوجدانية للشيء نفسه ، فأولهما قابيع في حدود "الوعي" وفي أسوار "الفكر" ، وثانيهما يتشكل مضاه في توترات الانفعال وهنا تكون المفارقة - مثلاً - بين المشابهة والاستعارة .

فالمشابهة تتوصل بمؤثرة الذهنية للولوج إلى ملكة التخيل بينما تتوصل "الاستعارة" بالمخيلة ليتولد "المدرّك" بها ، ولأنها - الاستعارة - تنبثق من فاعلية وجدانية ، وتتدفق من مشاعر انفعالية فإن رقابة المنطقية تظل قليلة وضعيفة كلما اندفعت شحنات عاطفية وتداعت طاقاتها التأثيرية .

ولقد تخلت أعداد من النصوص عن التشكيل المردي أو التعبير الوصفي وإن تلك النصوص تنفي العناصر الأدلّية في تقاربها أو تشابهها ، ولتلك النصوص أدائها الذي يتباعد فيه الترابطات وتنفي العلاقات بين الصور ، لتكون جميعها شكلاً من المنظور الذاتي قوامها الكثافة والتركيب المخائل ومن ثم فإن " الوعي " الكامل بكل ما في النص مستحيل أولاً نظمن إنّه ، فهو - للنص - ليس منتجاً من وعي فقط أو فكر فقط ، فتقاطعات الصور واغتناؤها بشذرات الملح أو الإعتام أو الكشف والإبهام ، يتماهى في تواليات متعددة لمعاني تتوارد أو الفكر تتوالد .

ولكي نصل إلى ما وراء النص من خلال تقاطعات الصور ، فعلى مراقبة تضافر الصور ، وتشاكلها مع صعيد التعبير ، ويكون استقراء الصور من خلال تبادلاتها السياقية ، وتفاعل عناصرها ، وتشابك علاقاتها مع ملاحظة أن للصور قد تتراكم ، وقد تتقاطع غير أنها - بالضرورة - محكومة بسببية باطنة حيث تكون انشطاراتها فاعلة في تجليات الرؤيا الشعرية المتلبسة بمحورية النص .

إن تلك المراقبة لما وراء النص تكون ضرورة لا بديل عنها حين نتماهى - تلك الصور - في ألفة مخائلة ، وتنتهي في أنسجة رامزة مثلاً ، فليس " الرمز " معادلاً أو موازياً لفكرة يختزلها أو يوجزها ، إنه يكتسب قيمته وحيويته إذا شعرنا حدسياً أنه للتعبير الممكن لحدوس باطنة . كما أنه - الرمز - يتأبى عن أية علاقة مباشرة ، لأنه يتوحد مع كونه المبهتي من تمازج الحدس مع النفس .

كما أن لغة الرمز لغة رمادية ، تتأرجح بين الضوء والظل ، وكلماتها تكون مرادة تتخفى خلف تخوم المعنى أو المعاني فلا تحديد لخبيرتها ، ولا كشف لمدلولها ، ومن ثم فإن معاني " النص " تغل في

حالة التباس ، وفي صورة ملتبسة أيضاً ، ويستحيل اختزالها في معنى أحادي .

ولا يعني ذلك تهرباً لتأويلات متعسفة ، وحتى لا نقع في فوضوية " التأويل " يحسن الانتباه إلى ما وراء النص يعتمد على سياق المعاني المتحولة في بنية النص نفسه . فاللغة ليست شيئاً سائلاً نتلاعب به وفقاً نريد .

" والثقافة هي مجموعة من تنظيم اجتماعي بعينه ، واللغة تمثل الصورة الشاملة لهذه الثقافة فنحن - مثلاً - نفهم الكون بواسطة تسمية أجزائه وما نفعله هو أننا نقسم الكون تقسيماً خيالياً من خلال فرص شبكة من اللغة . إن القصيدة من هنا لا تخلق معانيها ولا تشكل منطقها من العدم فدلالاتها اللفظية جزء من تكوين الصور اللغوية للمجتمع فلفتها متصلة بالعالم الخارجي ، وهي ليست - في الوقت نفسه - لا حرة تماماً من الناحية اللغوية أو الثقافية ، وإنها - بواسطة اللغة - كترتيب خيالي لتجربة قد تكونت بطريقة متميزة ، وهي كدليل - بحكم قانون الإبداع تعمل على توجيه مستقبلها قارناً أو مستمعاً تجاه السياق المستمد من الدلالات الكامنة في بنيتها ، وإن بناءها اللغوي يدفع بالضرورة - إلى تشكيل صور معينة في أذهان مستمعيها . وهذه التشكيلات هي من قسم الصور اللغوية للمجتمع فاللغة مستودع منظم للأفكار ، وكل استخدام للغة إنما هو ترتيب خاص في موقف ثقافي محدد .

" إن متجه النقد الذي تشكل تحت وطأة الاستعارات مثل "إيقونة وقارورة ، و" تصب تذكري " هو التمسك بأن كل قصيدة شعرية هي شيء رمزي قائم بذاته ، ومن ثم فليس هناك استشهاد مطلوب أو ممكن إلا هو موجود فعلاً في القصيدة الشعرية . وطبعاً إنها نصيحة حكيمة أن نأخذ الدليل من داخل الصفحة لا من خارجها . فبعض الأدلة التي

لا علاقة لها بالنص ليست بأدلة على الإطلاق وغير مسلم بها بل ربما تكون مضللة .

ولكن قبول هذه النصيحة لا يستلزم الاعتقاد بأن القصائد حرة تماماً من الناحية النغمية أو الثقافية أو السيكلوجية ، ومن المؤكد أن المؤلفين يمكنهم التحكم في دلالات الكلمات وتحديد ما ينظمونها بارعاً . وفي النهاية فإن القصائد على حسب خبرة القراءة . تكتب لا - هذه القصائد - بلغة لها وجود مستقل خارج القصيدة ، وهذا ما يضمن إشارة القصيدة إلى ما هو خارجها ، ويتضمن - أيضاً - ارتباط القصيدة بالعالم الخارجي ، فاللغة المستخدمة فيها تستمد من المفاهيم الخارجية ومن تنظيمات فكرية راسخة ، مثل " المادة " التي يستخدمها النحات وكذلك اللغة التي تنتهي منها القصيدة **تستورد " الأفكار " من الخارج** ^(١١) .

إن النص الأدبي ليس تجريداً محضاً ، وليس تأملاً منظوياً على ذاته وليس معقفاً في فضاء مطلق . فداخل النص لا ينقسم عن خارجه فهناك علاقات ظاهرة أو خفية تربط الفردية - في النص - بالجمعية خارج النص ، وبالمثل لا يمكن لدارس النص أن يتغافل عن زمنية النص وفكره التاريخي . إن سطح النص ، وإن نواياه المعلنه ، تتخالف مع باطنه ومع نواياه الخفية ، ومن هنا تكون مشروعية وضرورة التأويل . ولعل المقتبس التالي يكون سندا لما ارتأيناه .

" .. ومع ذلك فإن التصور الوضعي للأدبية يتفكك في ذات الوقت في خضم " التماعات المعنى " (بارت) ، وفي خضم " توزيع المعنى " . " دريدا وهكذا بدأت بالظهور مستوعب - أيضاً - القارئ ومجمل إمكانات القراءة ، كما تشارك الكتابة والقراءة كناشطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النص ، وهذا يقودنا على الأقل إلى أن

المسألة الأساسية لم تعد اليوم مسألة الكاتب والعمل الأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة . وبالتالي علينا تحديد فضاء جديد ، يمكن فيه فهم هاتين الظاهرتين على أنهما متفاعلتان^(١٧).

- ومن ثم فإن منظور " التلقي " له مبرراته ومشروعيته . إنه إعادة القيمة للقارئ وإعادة لأهمية السياق التاريخي والاجتماعي وكأنه نفي لتطرف الشكليات وسرف البنيوية . إن جوهر منظور التلقي هو إعادة الصلة الحميمة والضرورية بين النص ومتلقيه .

إن القارئ يأتي إلى النص وفي ذاكرته وعي بالتاريخ الأدبي وبمخزون ثقافي لأعداد من النصوص السابقة والمحايثة ، وبهما يتمازج الماضي بالحاضر ، والنص **يقفل في حالة خمود** أو يكون مادام منظوياً على نفسه حتى ينفث فيه المتلقي روحاً جديدةً بفاعلية القراءة . هذه القراءة التي تتخالف من عصر إلى عصر ومن ذوق زمني يتفارق مع ذوق زمني آخر ، تفتح - بالضرورة - مجالات أرحب للتفسير والتأويل . أي أن فعل القراءة يتمكن من إفساح التوقع ليتحول إلى أفاق متعددة ، وهذا القارئ الجوال في مدائن النص يتحرك في سراديبها ومنحطفاتها ، وتتجمع في رؤيته الكلية ما يتوارى أو ما يتخفى من إشارات أو دلالات ، ومن ثم فالقارئ هو ركيزة من ركائز المنتج الأدبي.

الهوامش

- ١ - صلاح الدين بوجاء "مقلدة في الرواية" بيروت، ١٩٩٤، ص ١٣
- ٢ - Peer, Willes Van, Stylistics and psychology: investigations of for grounding, croom Helm, London, 1986, p. 16.
- ٣ - د. سامي الدغاني: فلسفة اللغة، بيروت ١٩٩٣، ص ١٣١
- ٤ - "الأضائي" ٢٢٣ / ٤.
- ٥ - "البنوية وما بعدها" ترجمة د. محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، فبراير ١٩٩٦م
- ٦ - د. عبد الله الخزامي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، إبريل، ١٩٨١م.
- ٧ - Ibid. P. 19.
- ٨ - نقلاً عن د. صلاح بوجاء ص ٧١ والنص لبارت في منتخب كتابه "لذة النص".
- ٩ - Ibid. P. 23.
- ١٠ - منقول إلى منابع النقد الأدبي، ترجمة، د. رضوان طهطا - الكويت - مجلة عالم المعرفة - مايو ١٩٩٧ ص ٧٢.
- ١١ - The Structure of Criticism Roger. Fowler decontemporary Criticism Stratford - Upon Avon Studies. P. 173. London Edward Arnold.
- ١٢ - د. منقول إلى منابع النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٢٥٨



إشكالية المصطلح

الشعري الحديث *

الشعر الحر نموذجاً

أحمد صالح الطامي

يمثل هذا القرن العشرون - في تاريخ الشعر العربي - قمة القرون بالنسبة لكثافة التجريب الشعري التجديدي. ويكاد المؤرخ والناقد يجزمان على أن الشعر العربي لم يواجه مثل هذا الاندفاع التجديدي الثائر : الاندفاع نحو الجدة والاستقلال وملاحقة ركب اللحظة الحضارية التي يعيشها الشاعر أو الاندفاع في الثورة على القديم بأشكاله وموضوعاته وطرق تعبيره . حركات شعرية متلاحقة منذ مطلع القرن : الشعر المنشور ، النقد الشعري ، الشعر المرسل ، الشعر المقطوعي ، شعر التفعيلة ، الشعر الحر ، وأخيراً قصيدة النثر . وجماعات شعراء مجددين ملأت موطن ومهجر الشعر العربي الحديث ، أبولو ، تجمع مجلة " شعر " ،... إلخ وإل مثل ذلك في الموضوعات والمذاهب.

تميزت هذه الحركات الشعرية بظاهرة جديدة بالدراسة - ظاهرة الشعراء النقاد الذين رائوا ونظروا لهذه الحركات الشعرية ، واقترحوا لها المصطلحات التي رأوها مناسبة ، مما يعطي تأكيداً على أن هذه الحركات صدرت عن وعي نقدي وفلسفي ، فكان أن تزامن ظهور المصطلحات الشعرية لهذه الحركات مع ظهورها التجريبي .

وهنا مكن المشكلة ، إذ يفرض كل شاعر مجدد أو مجرب مصطلحه على النوع الشعري الذي يكتبه ، في الوقت الذي قد يستخدم فيه شاعر أو ناقد آخر مصطلحاً مخالفاً للشكل الشعري نفسه أو يستخدم المصطلح نفسه لشكل شعري آخر .

لم تشهد حركة شعرية عربية اضطراباً في المصطلح الشعري مثلما شهدت حركة ما يسمى بالشعر الحر ، التي تشترك في قيادتها نازك الملائكة ، وبدر شاكر السياب في أواخر الأربعينات من هذا القرن . يعتمد شعر هذه الحركة - وزنياً - على تفعيلية بحر من البحور موحدة التفعيلة ، أو تفعيلتي بحر من البحور ثنائية التفعيلة ، وللشاعر الحرية في تنويع عدد التفعيلات في كل شطر ، وله الحرية في تقييد القافية ، أو إرسائها ، وهناك خلاف بين نازك الملائكة وزملائها شعراء ونقاد الحركة في الترخيص العروض فيما عدا ذلك .

يؤرخ لهذه الحركة رسمياً بعام ١٩٤٧م وهو العام الذي نشرت فيه نازك الملائكة أول قصائدها من هذا الشكل " الكوليرا " ، ونشر فيه أيضاً بدر شاكر السياب أولى قصائده من هذا الشكل " هل كان حياً؟ " ، وفي عام ١٩٤٩م نشرت نازك ديوانها الثاني " غمضايا ورماد " وبين دفتيه قصائد نظمت اعتماداً على وحدة التفعيلة . في مقدمة الديوان شرحت الشاعرة الأساس الغروسي الذي يقوم عليه الشكل الجديد ، وهدفه ومميزاته ، ثم أخذت تنشر تباعاً مقالات نقدية في مجلات متفرقة موضحة القوانين العروضية التي يلتزم بها هذا الشعر الجديد^(١) .

وفي عام ١٩٥٤م أطلقت على هذا الشكل الشعري اسم " الشعر الحر " ويبدو أن هذه التسمية قد وافقت هوى في نفوس الشعراء الشباب في الخمسينات والستينات الميلادية ، وما كانت تحمله تلك الفترة من روح متمردة وثائرة على الأوضاع السياسية الاجتماعية ، ورغبة عارمة في التغيير ، واندفاع لملاحقة ركب الحضارة ، ونزوع للإنفلات من قيود التراث الفنية^(٢) .

هكذا انتشر مصطلح " الشعر الحر " انتشار الغلط الشائع ، كما

يقول عبدالواحد نولوة^(١) : لكن نقاذ وشعراء هذه الحركة لم يكونوا على اقتناع بهذا المصطلح ، وراحوا يجتهدون بشكل فردي في طرح البدائل ، والتزم بعضهم باستعمال مصطلحه ، وأغلبهم يخالف بين مصطلح وآخر ليزيد من إرباك القارئ وحيرته ، حتى وصلت هذه المصطلحات المستخدمة لهذا الشكل الشعري إلى أكثر من عشرة مصطلحات لم يحظ واحد منها بإجماع النقاد والشعراء .

فما كانت هذه البدائل إلا توسيعاً لدائرة المشكلة ، وعبثاً وغموضاً للقارئ والنقاد والشاعر على السواء ، وزاد الأمر حيرة وغموضاً - لدى القارئ - أن بعض هذه المصطلحات يصدق على شعر " الشعر الحر " - ذي الوزن التفعيلي - كما يصدق على الشعر النثري الخالي من أي وزن عروضي ، كما يستخدم مصطلحات " الشعر الحديث " أو " الشعر المعاصر " أو " الشعر الجديد " دون تحديد لمدلولاتها .

توَّجع الإشكالية التي أثارها مصطلح " الشعر الحر " إلى خمسة أسباب رئيسة :

الأول : كونه ترجمة للمصطلح الغربي ، الإنجليزي free verse ، والفرنسي vers libres ، الذي يعني أصلاً التحرر تماماً من الوزن والقافية ، كما هو عند الشاعر الأميركي والت وتمن مثلاً.

أي أن ثمة تضارباً في المفهومين العربي - كما هو عند نازك ورملائها من رواد الحركة - والغربي .

الثاني : أن مفهوم " الشعر الحر " كما تتبادي به نازك الملائكة وتقتن له ليس حراً ولا يملك من الحرية إلا قدراً محدوداً يتمثل في عدد التفعيلات في كل شطر ، وفي القافية إرسالاً وتقييداً .

الثالث : عدم اتفاق الشعراء والنقاد على المصطلح ، بل ورفض معظمهم له ، كما سيتم توضيحه .

الرابع : عمومية مدلول هذا المصطلح واتساع مدلوله الأصلي واللغوي .

الخامس : أن هذا المصطلح كان قد استخدم - قبل أن تطرحه نازك - لنوع شعري مختلف كما سنبين إن شاء الله .

أمام هذا الإشكال جذّ الشعراء والنقاد في الاجتهاد عن البديل الأفضل ، وأخذ بعضهم ينزع مصطلح " الشعر الحر " من معناه عند نازك إلى معناه عند " وتمن " بإطلاق هذا المصطلح على القصائد النثرية - كما سوف نرى - ليزداد الاضطراب وتزداد معه حيرة القارئ والشاعر والنقاد على السواء .

يقول د. يوسف عز الدين : " لقد اختلف النقاد والشعراء في تحديد مفاهيم الكلمات التي وضعت لحركة الشعر ، وخلطوا بينها خلطاً عجيباً لأنها كانت جديدة على الفكر ^(٤) ولذلك لا نجد غرابة حين يخلط ناقد بين " الشعر الحر " دون تفرقة أو توضيح لما يقصده بكلمة " الشعر الحر " ، أو حين يستخدم مصطلح " الشعر المرسل الحر " ليعني كلا من الشعر المنثور وشعر التفعيلة دون تفریق ، أو حين يجعل من بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وصلاح عبدالصبور ، ومحمد الفيتوري من شعراء الشعر " المنثور والحر " ^(٥) أو حين يخلط ناقد آخر بين شعر التفعيلة وقصيدة النثر ، ويجعل من مصطلح " الشعر الحر " دالاً على شعر التفعيلة وقصيدة النثر ^(٦) .

لهذا كله ، جاءت ضرورة إعادة النظر في المصطلحات الشعرية ، لاسيما حين تثير إشكالات في مضامينها ، أو حين لا تدل مباشرة على

مدلولاتها ، أو حين يتطفل تحت مسمياتها من لا تنطبق عليهم مدلولاتها الأصلية .

إتني أدرك - سلفاً - أن ليس من مصطلح جامع مانع لمدلوله ، ولكن المصطلح - أي مصطلح - لابد وأن يدل على ميزة واحدة على الأقل من ميزات مدلوله التي تميزه عن غيره . وأدرك أنه لا ضير من وجود مصطلح متفق عليه ، وإن كان لا يدل بشكل جامع مانع على مدلوله . إتينا نطلق مصطلحات " الشعر العمودي " ، و " الموشح " ، و " المربعات " ، و " الخمسات " و " الدوبيت " وغيرها من مصطلحات تراثها الشعري دون أن تثير من الإشكالات ما يثيره مصطلح الشعر الحر وبدائله ، إذ أننا أمام أكثر من عشرة مصطلحات متباينة تتصارع على نوع شعري واحد .

في الصفحات التالية محاولة لتفخيص هذا الإشكال ، وتتبع للمصطلحات التي أطلقت على هذا النوع من الشعر الذي دعت إليه ونظرت له نازك الملائكة وشاركتها في ريادته شعراء آخرون ، وهو الشعر الذي سوف أدعوه في هذا البحث - لأسباب ستتضح فيما بعد - بشعر التفعيلة .

يعود استخدام مصطلح " الشعر الحر " إلى عام ١٩١٠م ، عندما استخدمه أمين الريحاني وهو يعرف بالشعر المنثور الذي كان له فضل ريادته . يقول الريحاني في مقدمة ديوانه " هتاف الأودية " :

يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية vers libres ، وبالإنجليزية free verse - أي الشعر الحر - الطليق - وهذا آخر ما وصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج ، وبالأخص عند الإنجليز والأميركيين .

فشمسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود العروض
كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية . على أن
لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تَجَيَّء
القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة^(٨).

يتضح أن الريحاني استخدم كلمة " الشعر الحر الطليق " ترجمة
حرفية لمقابلها الإنجليزي والفرنسي ، ولكنه لم يستخدمها مصطلحاً لهذا
النوع من الكتابة الشعرية ، بل أثر مصطلحه المعروف " الشعر المنثور " .
بعد ستة عشر عاماً - عام ١٩٢٦م - استخدم الشاعر المجدد أحمد زكي
أبو شادي في ديوانه " الشفق الباكي " مصطلح " الشعر الحر " وهو يقدم
لقصيدته " الفنان " . يقول أبو شادي - بعد أن عرّف الشعر المرسل بأنه
ما تجرد من الالتزام بقافية **موحدة** - : " وفي القصيدة التالية مثل لهذا
الشعر المرسل مقترناً بنوع آخر يسمى " بالشعر الحر " (free verse) ،
حيث لا يكتفي الشاعر بإطلاق القافية ، بل يجيز أيضاً مزج البحور حسب
مناسبات التأثير^(٩) ، وفي تقديمه لقصيدة " النجوم " التي ترجمها عن
الإنجليزية قال : " مترجمة بنظم مرسل حر "^(١٠) ، كما صدر لقصيدته
ترنيمة أتون " قالاً : " منقولة حرفياً تقريباً بأسلوب النظم الحر free
verse " ، ووضح أن أبا شادي لم يثبت على كلمة واحدة بجوار كلمة
" حر " حيث استخدم مصطلحات " الشعر الحر " ، " نظم مرسل حر " ،
و" النظم الحر " ، واستخدم أيضاً كلمة " الشعر الحر " المنوع الأوزان
والقوافي free verse^(١١) واضعاً بجوارها جميعاً المصطلح الإنجليزي .
ولكن تجربة أبي شادي هذه تختلف عن تجربة سابقه من شعراء الشعر
المنثور ، ولاحقيه من شعراء شعر التفعيلة ، فالشعر الحر عنده يعني
مزج أكثر من بحر واحد في قصيدة واحدة ، كما فعل في قصيدته " الفنان "
التي تراوحت أشطرها بين الطويل ، والمتقارب ، والمجتث ، والبسيط .

وفي عام ١٩٣٢م استخدم خليل شيبوب مصطلح " الشعر الحر " وهو يقدم لقصيدته " الشراع " التي نوع فيها طول الأقطار ، ونظمها على أكثر من بحر ، مما دعا بعض النقاد إلى اعتبارها من تجارب شعر التفعيلة المبكرة . أطلق شيبوب على تجربته هذه مصطلحي " الشعر الحر " ، و " الشعر المطلق " ، وفرق بينهما وبين الشعر المنشور بقوله : " أما الشعر المطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط ، أما للقافية فقد اختلفوا في إبقائها أو إغفالها ، وقد آثرنا إبقائها في هذه القصيدة . وإن كل شطر من هذه القصيدة يرجع إلى مثله من بحور الشعر أو مجزئتها ، وقد تنفر الأذن من مثل هذه القصيدة في بادئ الأمر من تساكر الأوزان والتفاعيل ، ولكن من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترجع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة " (١٢).

وهذه القصيدة امتداداً لتجربة أبي شادي السابقة ، حيث مزج فيها أكثر من بحر كالبيط والطويل والرمل والرجز ، ولكن نظراً لأنه كان يلتزم في بعض المقاطع بحراً واحداً منوعاً في طول الأقطار ما بين تامة ومجزوءة ومنهكة ، فقد عذ بعض النقاد ذلك نوعاً من شعر التفعيلة أو على الأقل اقتراباً نحوه . والذي يهمنا هنا هو المصطلح الشعري الذي أطلقه شيبوب على هذه التجربة وهو " الشعر الحر " ، و " الشعر المطلق " .

أعاد شيبوب التجربة نفسها في قصيدته " الحديقة الميتة " والقصر البالي " عام ١٩٤٣م لكنه هذه المرة أهمل مصطلح " الشعر المطلق " واكتفى بقوله : " من الشعر الحر " وعلق في الهامش تعليقاً مشابهاً لتعليقه على قصيدة " الشراع " (١٣).

يتضح هنا أن أبا شادي وشيبوب استخدما مصطلح " الشعر

الحر " بقصد تأسيس القصيدة على الشطر الواحد بدلاً من الشطرين ، وعلى إعطاء حرية الشاعر في مزج البحور في كل شطر أو بين كل عدة أشر ، مع إعطاء الحرية للشاعر في استخدام نظام معين للقافية أو إرسالها . وهذا المفهوم مختلف تماماً عن مفهوم أمين الريحاني الذي التزم بمعنى مصطلح " الشعر الحر Free verse بمعنى الإنجليزي ، ولذلك استخدم له مصطلحاً يوحى بعدم التزام الوزن والقافية وهو " الشعر المنثور " .

وفي النصف الأول من الأربعينات المولادية ، يشهد المصطلح تحديداً في المعنى - نظرياً وتجريبياً - يكاد يقترب من المعنى الذي هدته نازك الملائكة . نظرياً ، يعرف دريني خشبة عام ١٩٤٣م " الشعر الحر " بأنه^(١٤) :

الشعر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ، فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد تصل تفعيلته إلى ثمان أو عشر أو اثنتي عشرة ، وذلك في القصيدة الواحدة. والشعر غير مقيد في أبياتها بعدد من التفعيلات يتمها في كل بيت ، بل هو يرسل نفسه على سجيته ، فتارة يقول تفعيلة واحدة يودعها إحدى خوالجه ، وتارة يقول خمس تفعيلات تعبر عن خالجة أخرى وطوراً تصل التفعيلات إلى ثمان أو أكثر أو أقل ، حتى تتم القصيدة أو الملحمة وهذا هو الـ Free verse .

ولا يلزم خشبة الشاعر بالتباع الأوزان العروضية المألوفة ، بل

يعطيه الحرية في ابتكار أوزان جديدة إن استطاع^(١٥)، وهو رأي يختلف مع آراء نازك، لكنه يتفق مع آراء غيرها من نقاد وشعراء شعر التفعيلة كالتنويهي ولويس عوض، ويوسف الخال، وأدونيس وغيرهم. أما تجريبياً، فينشر علي أحمد باكثير عام ١٩٤٥م قصيدة له تعتبر من أنضج قصائد شعر التفعيلة المبكرة بناها على تفعيلة المتدارك "فاعلن" منوعاً في عدد التفعيلات في كل شطر. وقد دعا باكثير هذه التجربة بقوله: "نموذج من الشعر المرسل الحر"^(١٦).

وهذا يعني أن مصطلح "الشعر الحر" قد استخدم على مدى أربعين عاماً أو تزيد قبل أن تطلقه نازك عام ١٩٥٤م رسمياً على حركة "شعر التفعيلة"، وبلاحظ أن هذا المصطلح قد شهد تفاوتاً في المدلول، من مرادف للشعر المنشور عند أمين الريحاني إلى مزج للبحور في قصائد تعتمد على قشطر عند أحمد زكي أبي شادي وخليل شبيب، إلى المدلولين التجريبي عند علي أحمد باكثير والنظري عند دريني خشبة اللذين يتفقان إلى حد كبير من تجريب وتنظير شعراء ونقاد شعر التفعيلة.

ولكن نازك تدّعي أنها لم تعلم باستخدام أبي شادي لمصطلح "الشعر الحر"، وقد تمنّت الشاعرة لو أنها اطلعت على استخدام أبي شادي لهذا المصطلح: "فما من داعٍ قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب آخر دعا إليه"^(١٧). وتذكر الشاعرة أنها لم تطّلع على دعوة أبي شادي إلا عام ١٩٦٣م، بعد أن انتشر مصطلح "الشعر الحر" بالمفهوم الذي دعت إليه هي لا بمفهوم أبي شادي، وهذا ما دعاها إلى عدم تغيير المصطلح^(١٨).

بعد إطلاق نازك لمصطلح " الشعر الحر " على هذه الحركة انتشر انتشاراً واسعاً في الوطن العربي خلال الخمسينات . لكن هذا الانتشار أخذ يحد عما وضعته نازك له لسببين :

أولاً : ما يوحي به هذا المصطلح من تضليل فيما يتعلق بالحرية، وقد أشارت نازك إلى هذا التضليل حين أدركت أن بعض الشعراء " ظنوا أنها حرية مطلقة لا ضابط لها ، وأنها تتيح حتى الخروج على قواعد الأذن العربية والعروض الدارجة ^(١٩) ، وقد أبدت انزعاجها للخلط بين البحور في قصيدة واحدة ^(٢٠) ، وهؤلاء بعض شعراء الجيل التالي لرواد الحركة ، الجيل الذي " هوى وأسفاً وظن الشعر هو الفوضى والفوضى وتسطير الألفاظ " لينفتح الباب أمام " جمهور من المتشاعرين أساءوا لأنفسهم وللتجديد ^(٢١) .

ثانياً : ظهور مجلة " شعر " اللبنانية عام ١٩٥٧م ، التي أخذت تدعو إلى " الشعر الحر " بمفهومه الغربي - الإنجليزي والفرنسي خاصة - وإلى تغيير المفهوم التراثي للشعر المقصور على الأوزان والقوافي . هنا أخذ الاضطراب يعصف بالقارئ بين مفهومين متمايزين لمصطلح واحد ، الأول تنادي به نازك الملائكة ويلتزم به شعراء آخرون من رواد حركة شعر التفعيلة كالسياب وصلاح عبدالصبور ، والثاني تنادي به مجلة " شعر " وأخذ مصطلح " الشعر الحر " يفقد بريقه ، ويتعرض للنقد ومعارضة معظم شعراء ونقاد حركة شعر التفعيلة .

يقول صلاح عبدالصبور ^(٢٢) :

" كثيراً ما يكون الاسم ظالماً لمسماء ، أو ملقياً عليه ظلالاً من الشبهات ، وخاصة إذا كان الاسم وصفاً ، لأن الصفة عندئذ تستدعي نقيضها ، كما يستدعي

البياض ذكر السواد ، وعندهذا تلتصق المقارنة ، ولا
ينال الاسم رضا سامعيه إلا إذا اتضحت المناقضة
أيما اتضاح ، وثبتت أشكالها وألوانها .

يقول عبدالصبور ذلك معارضاً كثيراً من المصطلحات التي
أطلقت على شعر التفعيلة ومنها مصطلح " الشعر الحر " الذي يوحى
بالمقارنة بالشعر التراثي على أنه شعر " مستبعد " ^(٢٣) ، ولذلك لم يتجرأ
عبدالصبور على اختراع مصطلح جديد بل رفض معظم المصطلحات
المطروحة واختار - دون تعطيل - مصطلح " الشعر الجديد " - كما
سوف نبين - في جميع كتاباته .

ولم يكن النقاد أو الشعراء النقاد الآخرون بأقل تدمراً مما أحدثه
مصطلح " الشعر الحر " من إشكالات . فقد رفض د. محمد النويهي هذا
المصطلح مسمى لشعر التفعيلة ، ووصفه بأنه " تسمية جد رديئة " ^(٢٤) ،
لأن كلمة " حر " توهم أن هذا الشعر يتحرر كلية من الوزن وهذا غير
صحيح ^(٢٥) ، ويضيف النويهي سبباً آخر لرفضه المصطلح ، وهو كونه
- فيما يبدو - ترجمة للمصطلح الإنجليزي Free verse ، والفرنسي
Vers libres اللذين يعبران شعراً يتخلص تخلصاً تاماً من الوزن والقافية ،
كالشعر المنثور مثلاً أو القصيدة النثرية ، وربما أنه مصطلح مترجم
فيؤكد النويهي ضرورة عدم إطلاقه على شعر التفعيلة ^(٢٦) .

وقريب من هذا الرأي رأي جبرا إبراهيم جبرا الذي عاب على
نازك إطلقها لمصطلح " الشعر الحر " على شعر موزون مقفى ، يتفاوت
لفظ في عدد تفعيلات كل شطر ، فكل شطر يتقيد بقيود الوزن لا يمكن أن
يسمى اعتباطاً خراً . ويؤكد جبرا على أن هذا مصطلح غربي يطلق على
شعر خال من الوزن والقافية ، كالذي كتبه وتمنّ ، ويكتبه عندنا أمثال
محمد الماغوط ، وتوفيق صايغ ، وجبرا نفسه ^(٢٧) .

ثم يمضي جبراً شارحاً مفهوم " الشعر الحر " كما يمارسه الشعراء العرب ، حيث يتخطى الشاعر انتظام النفاذ ، ولا يحفل بالقافية (إلا إذا وردت عفواً ، معتمداً - بدلاً من ذلك - على الصور الشعرية والموسيقى الداخلية)^(٢٨).

ويلاحظ أن لجبراً مفهوماً لمصطلح " الشعر الحر " مناقضاً تماماً لمفهومه عند نازك ، فهو يلتزم بمدلوله الأصلي الغربي ، أي الشعر الخالي تماماً من الوزن والقافية كالذي يكتبه هو وآخرون ، وهو الشعر الذي ترفض نازك الاعتراف بدخوله دائرة الشعر^(٢٩) ، وهذا مثال للتضارب في مفهوم مصطلح " الشعر الحر " بين النقاد والشعراء .

ويناقش عبدالواحد لؤلؤة هذا المصطلح من منطلق مشابه ، حيث يرى أن حركة شعر التفعيلة عرفت خطأ بحركة " الشعر الحر"^(٣٠) ، وأن نازك " أشاعت تسمية مغلوبة لشكل شعري جديد"^(٣١).

ويمكن الغلط في المصطلح - عند لؤلؤة - أن هذا الشعر ما يزال يعتمد الوزن في اعتماد التفعيلة التراثية ، ويلتزم القافية وإن لم يلتزم رويّاً واحداً ، فكيف يمكن لشعر يلتزم الوزن والقافية أن يقال عنه " شعر حر " ؟^(٣٢) ، ويرى الناقد أن النماذج التي تقدمها نازك وزملاؤها من شعر التفعيلة لا تزال تحمل صفة " الكلام الموزون المقفى " ، فهو ليس " حراً " من الوزن والقافية ، " إنها الورقات نفسها من الشجرة نفسها : تختلف شكلاً وعدداً لكنها في الجوهر واحدة . شكل متجدد ، ينبع من التراث نفسه . لذلك يتسم بالعافية"^(٣٣) ، ويؤيد لؤلؤة رأيه هذا مشيراً إلى أن نازك نفسها قد نفت صفة الحرية في شعر التفعيلة في كتاباتها وخاصة في كتابها [قضايا الشعر المعاصر]^(٣٤).

ويوضح الناقد معنى " الشعر الحر " الأصلي الغربي الذي تبنته

مجلة " شعر " ^(٣٥) والذي أدى إلى انتشار مصطلح " الشعر الحر " بمفهومين متناقضين كان من نتائجه " انتشار بليلة في الكتابة النقدية بدأت مع بداية الخمسينات واستمرّال ماثلة إلى اليوم " ^(٣٦).

ويبدو أن لؤلؤة نفسه ممّن ساهموا في انتشار هذه البليلة ففي كتابه (البحث عن معنى) ^(٣٧) و(منازل القمر) ^(٣٨) يبدأ بتفنيد صلاحية مصطلح " الشعر الحر " لشعر التفعيلة ، ومن ثمّ يأخذ باستخدام المصطلح نفسه بمفهوم مغاير وهو المفهوم الغربي . ولا يمنع من انتشار البليلة كون الناقد قد وضّح خطأ المفهوم الأول - كما هو عند نازك - وصلاحية الثاني - كما هو عند مجلة شعر - فاستعمال مصطلح واحد بمذلولين متناقضين في بحث واحد يشير " البليلة في الكتابة النقدية " كما يقول لؤلؤة نفسه .

إلى جانب هذا الإرباك الذي يشهده هذا المصطلح ، يأتي التضليل الذي أوحى به المصطلح لكثير من شعراء الجيل التالي لجيل رواد شعر التفعيلة ، الذين لم يستوعبوا مدلول المصطلح لا بمفهومه عند نازك ولا عند الغربيين ، وهم أصحاب المواهب المحدودة الذين وجدوا في هذا الغالب مركباً سهلاً يتستر على عيوبهم في غموض العبارة التي تقوم على ضعف أداة التعبير ^(٣٩) كما يقول لؤلؤة . ويؤكد يوسف عز الدين هذا التضليل عندما يشير متذمراً من أن مصطلح " الشعر الحر " قد أصبح محدود المعنى " يدلّ على ما ينشر هذه الأيام من الكلام العجيب الذي تكثر فيه الفواصل ، وإشارات الاستفهام ، وعلامات التعجب ، والتفعيلات المختلفة الوزنية المتباينة الأشكال ، بلغة لغها الغموض ، وسرى فيها الرمز الذي لا يفهمه قائله " ^(٤٠).

ويبدى الناقد التونسي مصطفى خريف قلقه الشديد حول تسمية

الشعر " حرّاً " فالحرية ينبغي أن تعطى للشاعر لا للشعر ، فالشاعر حرّاً في إكساب شعره قوالب جديدة . وإضافة الحرية إلى الشعر تحدث ضرراً يلحق الشعراء " الموجهين توجيهاً ابتدائياً " الذين يظنون الحرية حرية مطلقة فيكتبون الشعر دون ضبط أو ميزان ، فيأتي أحدهم " بخيال مضطرب ويقول أنا حرّ في خيالي ، ويأتي بميزان مختل ويقول حرّ في ميزاتي " ^(١١) ويؤكد خريف على أن تعبئة الحرية إلى الشعر من شأنها تضليل الشعراء الشباب ، لأن الشعر يحتاج إلى " تكون ملكات في العقل وفي الفن وفي الذوق وفي الخيال ، ملكات في الأسلوب التقوي وفي الموسيقى " ، حيث أدى تضليل كلمة " حرّ " ببعض الشعراء إلى رفض أي نقد نحوي أو لغوي أو عروضي أو فني بدعوى أنه " شعر حرّ " ^(١٢).

ويشير خريف إلى **التناقض بين مصطلح " الشعر الحر "** والقواعد التي تؤكد عليها نازك ، فكيف تسمي الشعر الذي تنادي به " الشعر الحر " وهي تؤكد أنه أشدّ قيوداً من أوزان الخليل ، إذن فهو ليس شعراً حرّاً ، وهنا منبع التناقض فقد " فتحت الباب بهذا الاسم الذي يطلق أذهان الشباب وأقلامهم ويملاً أوراقهم بشيء يشبه الهذر ، ثم بعد ذلك تحذروهم من أن يتبادر إليهم أن الشعر الحر سهل " ^(١٣).

ويرى محمد التويهي أن أكبر ما بليت به حركة شعر التفعيلة أن أقدم على كتابته " أناس لا يقبلون عليه عن إيمان بضرورته وفهم لمبرراته وقدرته على مصطلحه ، بل يغريهم به ما يعتقدون فيه من السهولة وإطراح الضوابط وإرسال الحبل على الغارب ، ويقنون فيه متسترّاً لضحالة بصيرتهم الفنية وضعف مقدرتهم الأدائية . هؤلاء يخطئون عمداً أو جهلاً فهم مدلول الحرية في الفن الجديد " ^(١٤).

والحقيقة أن هذه النتيجة من أشدّ النتائج خطراً والتي أفرزها

استخدام مصطلح " الشعر الحر " . فقد عثت كلمة " الحر " بالشعر والشعراء الشباب ، وولدت لديهم ازدراءً بالوزن الشعري والشعر العمودي والقافية ، وحتى بالاتزام العروضي لرواد شعر التفعيلة أمثال المنيب ونازك وصلاح عبدالصبور . وقد صدق تحليل عبدالصبور سابق الذكر من أن بعض المصطلحات ذات الأوصاف العامة تستدعي النقيض ، فكلمة " الحر " قد أوهمت بعض الشعراء بأن شعرنا السابق لشعر التفعيلة شعر " مستبعد " بقيود الوزن والقافية .

وتلك نتيجة الاستخدام الخاطئ ، والنقل غير الدقيق للمصطلحات الشعرية غير العربية ، ذلك أن مصطلح " الشعر الحر " مقم إلهاماً على شعرنا - كما يقول عز الدين الأمين - ومنقول إليه عن الشعر الأفرنجي ، فالشعر الحر في أصله فن عربي مختلف ، بينما الشعر العربي فن له أصوله الخاصة ودعائمه التي يقوم عليها^(١٠).

أمام هذا المأزق المشكل الذي وصل إليه مصطلح " الشعر الحر " أخذ الشعراء والنقاد في طرح البدائل . ولعل أول محاولة لطرح البديل كانت من قبل يوسف الخال الذي اقترح مصطلح " الشعر الحديث " في محاضرة ألقاها عام ١٩٥٧ م .

ومنذ ذلك الحين أخذ بعض النقاد بهذا المصطلح بديلاً ، وخاصة من أولئك الذين يرون في حركة شعر التفعيلة ثورة في كل من الشكل والمضمون^(١١).

والحقيقة أن كاتباً كان قد سبق الخال بإطلاق تعبير " الشعر الحديث " على شعر التفعيلة قبل أن يُعرف بالشعر الحر ، وهو نهاد النكرلي الذي نشر مقالاً بعنوان " عبدالوهاب البياتي المبشر بالشعر الحديث " ^(١٢)، لكن الكاتب لم يكن يهدف إلى طرح مصطلح للحركة

الشعرية بقدر ما كان يعطي لها صفة الحداثة المعاصرة فيما يتعلق بمفهوم الشعر ، متخذاً من شعر البياتي التفعيلي نموذجاً .

لقد لقي مصطلح " الشعر الحديث " قبولاً من النقاد ، حيث ترى سلمى الجبوسي أن هذا المصطلح مشتق من الاستعمال العباسي "الشعراء المحدثون" حيث أن كلا المصطلحين يدلان على التغيير الشعري في كل من الشكل والمحتوى يضاف إلى ذلك أن شعراء ونقاد عقد الخمسينات ، خاصة المشاركين في مجلة " شعر " كانوا مولعين في البحث عن الحداثة والمعاصرة ، وبالتالي فإن هذا المصطلح " الشعر الحديث " يلبي رغبتهم^(١٨).

ومن أثر استعمال هذا المصطلح غالي شكري الذي لم يقبل مصطلح " الشعر الحر " ودعا إلى أن يستبدل به مصطلح " الشعر الحديث " ، و" الحديث " عنده يتجاوز مفهوم الزمن إلى مفهوم الحداثة التي تعني في الشعر العربي والأوروبي مفهوماً يتجاوز العناصر التراثية كاللغة والوزن والصور والموضوعات ، بل " يفاير كافة المفاهيم التي عرفها التراث ، يفايرها مجتمعة لا فرادى بقدر ما يفاير القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور في مجموعها لا كل عصر على حدة "^(١٩).

لكن شكري لا يطلق هذا المصطلح على شعر التفعيلة فقط ، بل على كل الشعر الخارج على الشكل العمودي سواء أكان شعر تفعيلة أم قصيدة نثر .

وبهذا المفهوم استعمله نقاد وشعراء آخرون أمثال أدونيس في بداية كتاباته^(٢٠)، والمعيذ الورقي^(٢١)، والجبوسي^(٢٢)، وغيرهم .

ولكن هذا المصطلح يعاني من قصور وعمومية لا يقلان عن القصور والعمومية اللتين يحملهما مصطلح " الشعر الحر " ، كان صلاح

عبدالصبور أول من تنبه إلى ذلك في كلمته المشار إليها ، " فكلمة الحديث توحى بأن هناك قديماً يختلف عنه ذلك الحديث كما يختلف الليل عن النهار " (٥٣) ، ويؤكد عبدالصبور أنه لا يوجد أسلوب أدبي نابع من المناقضة ، بل إن كل أسلوب ينبع من تطور الألب وتفاعل أساليبه ، أي أن شعر التفعيلة امتداد لتطور التعبير الشعري العربي ، ولهذا فهو يرفض أي مصطلح يوحى مدلوله بمناقضة التراث أو الانقطاع عنه (٥٤) ، وقد أفصح عبدالصبور عن رفضه لمصطلح " الشعر الحديث " بأسلوب أكثر تفصيلاً وحدة من رفضه لمصطلح " الشعر الحر " :

لمست أدري من الذي اختار لهذا الشعر الذي يكتبه بعضنا اسم " الشعر الحديث " ، فدفع به إلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين التراث العربي برمته ، وإلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض أشعار شعرائنا المعاصرين المحدثين بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة ، وأولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول ، وتحزب بعض النقاد للصورة التقليدية لشعرنا العربي ، دون أن يحاولوا إدراك جوهر الموروث الأدبي العربي ، وأوشكت الصلة أن تنقطع بين عالَمين أدبيين في النظر إلى الشعر العربي .

كل ذلك جرّكه كلمة " الحديث " فلماذا لا نبحث عن كلمة أخرى ؟ (٥٥) .

ورغم اقتناع الجيوسي بالمصطلح إلا أنها تشير إلى الغموض الذي يكتنفه خاصة من الناحية الزمنية ، فما هو حديث اليوم سيكون قديماً غداً ، ولكنها تقارن بين هذا المصطلح والمصطلح العباسي

" المحدثون " الذي بقي إلى يومنا هذا مصطلحاً لشعراء ظهوروا في فترة معينة من تاريخنا الشعري^(٥٦).

بيد أن وجه للمقارنة قد جانيه التوافق ، فالنقاد ومؤرخو الشعر العربي متفقون على دلالة كلمة " الشعراء المحدثون " ولم تستعمل في غير ما وضعت له أصلاً ، ولم يستعمل مصطلح آخر بالمدلول نفسه إلا كلمة " المولدون " ، أما مصطلح " الشعر الحديث " فلم يتفق النقاد على مدلوله بل إنه غالباً ما يستعمل بمفهومه الزمني ، فكلمة " الحديث " إذا جعلت صفة للأدب أو الشعر تشمل الأدب والشعر العربيين منذ فجر النهضة الأدبية ، أي منذ فجر القرن التاسع عشر .

وبهذا المفهوم الواسع تداوله النقاد ومؤرخو الأدب العربي منذ بداية التأريخ للأدب العربي الحديث ، ولا يزال يستخدم بمفهومه الزمني الواسع حتى " تعطلت دلالاته بفعل كثرة الاستعمال من طرف التيارات المتضاربة حتى فقد هويته وابتعد عن أن يكون مصطلحاً نقدياً له من التحديد ما يميزه عن غيره من المصطلحات فيكسب بذلك مشروعيته في التداول النقدي^(٥٧) ، كما يقول الشاعر الناقد المغربي محمد بنيس .

وفي بداية الستينات ظهر مصطلح " الشعر الجديد " بديلاً عن " الشعر الحر " ويبدو أن أول من استخدمه كان زكي نجيب محمود في مقالة له بعنوان " ما الجديد في الشعر الجديد "^(٥٨) ، ثم استخدمه محمد مندور في رده على مقالة محمود المذكورة^(٥٩) ، ثم استخدمه صلاح عبدالصبور في مقالته التي تشير إليها أكثر من مرة في هذا البحث^(٦٠) واستمر يستخدمه في كتاباته مصطلحاً لشعر التفعيلة .

واستخدم هذا المصطلح محمد النويهي في كتابه " قضية الشعر الجديد " ، وأحياناً يستبدل به كلمة " شعر الشكل الجديد "^(٦١) ، ويقصد

بهما شعر التفعيلة ، كما استخدمه عز الدين اسماعيل في كتاباته ، وأحياناً يستخدم كلمة " القصيدة الجديدة " ^(١١).

ويبدو أن هذا المصطلح قد راق لكثير من الشعراء والنقاد ، فقد تنبأ صلاح عبدالصبور في كتاباته مصطلحاً لشعره ولشعر زملائه من شعراء التفعيلة ، كما تنبأ أدونيس ، وإن كان مفهوم " الشعر الجديد " عنده يتسع ليشمل شعر التفعيلة وقصيدة النثر معاً ، كما استخدمه محمد مندور ^(١٢) ، وعز الدين اسماعيل ^(١٣) ، ويوسف عز الدين ^(١٤) ، وسعيد الورقي ^(١٥).

ولكن هذا المصطلح يثير من الاشكالات مثلما يثير مصطلح " الشعر الحديث " فليس في مدلوله ما يميز شعر التفعيلة عن غيره ، إضافة إلى مدلوله الزمني الذي يغطي على أي مدلول اصطلاحي يوضع له ، فالجديد سيصبح مع الزمن قديماً فنحن اليوم لا نستطيع أن نصف شعر المهجريين أو جماعة الديوان أو أبولو بأنه " شعر جديد " ، ومع ذلك فقد أطلق على شعر هؤلاء المجددين في حينه مصطلح " الشعر الجديد " ، ومن يتصفح أعداد الرسالة مثلاً الواقعة بين شهري شباط وحزيران من عام ١٩٤٤م سيجد أن هذا المصطلح قد استخدم للشعر التجديدي الذي ظهر في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن الميلادي .

ولهذا المصطلح بُعد آخر يزيد من تشعب مدلوله ، وهو أن بعض الشعراء والنقاد أمثال أدونيس - كما مر - يطلقون مصطلح " الشعر الجديد " على شعر التفعيلة وقصيدة النثر حيث لم يعد هذا المصطلح خاصاً بشعر التفعيلة . ويعترف النوبي بقصور هذا المصطلح رغم استعماله له مصطلحاً لشعر التفعيلة وعنواناً لكتابه ، وأن جذته مؤقته ^(١٦) كما أن كل شكل شعري مستحدث سينضوي تحت مظلة " الشعر

الجديد " . كل هذه الإشكالات تجعل من دلالة هذا المصطلح عائمة وعامة، مما يضطرنا للبحث عن بديل أفضل .

ومن المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة مصطلح " الشعر المعاصر " ، إلا أنه لم يطلق على شعر التفعيلة بالذات بل أطلق على قصيدة النثر أيضاً . ومن الذين استخدموا هذا المصطلح عن وعي نقدي وفلسفي د. محمد بنيس في كتابه " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : مقارنة تكوينية بنيوية " حيث فرق بين مصطلحات " الشعر المعاصر " و" الشعر الحديث " و" الشعر الحر " ، وقد مر معنا رأيه في مصطلح " الشعر الحديث " أما " الشعر الحر " فيرى أنه ليس إلا فصلاً هشاً ثانوياً بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة ، " وليس كل شعر خارج على قاتون الشطرين ، ومتبن لقانون التفعيلة هو بالضرورة متعارضٌ جوهرياً مع الممارسة السابقة على الشعر المعاصر " (١٨) فشعر التفعيلة - كما يراه بنيس خروج هامشي على القانون الشعري ، ينحصر في مجال البنية الإيقاعية (١٩) .

أما المعاصر فيرى بنيس أن قوانينه " تتعدى البنية الإيقاعية لتشتمل متواليات النص وقوانين البلاغة . إن مجموع هذه القوانين هو الذي يحدد نوعية النص الشعري المعاصر ، ويميزه عن غيره من النصوص الشعرية السابقة عليه ، أو المتواجدة معه في الساحة الثقافية وطنياً وقومياً " (٢٠) ، وبهذا المفهوم للشعر المعاصر - الذي تبناه من كتابات عبد الله العروي (٢١) - فإن بنيس لا يحصر مفهوم الشعر المعاصر على شعر التفعيلة .

ومن النقاد الذين استخدموا مصطلح " الشعر المعاصر " دلالة على شعر التفعيلة عز الدين اسماعيل في كتابه " الشعر العربي

المعاصر - قضاياها وقواهره الفنية والمعنوية"، ولكن المدلول الزمني يظل يطفئ على استخدام كلمة "المعاصر"، كما حصل لمدلولات مصطلحي "الحديث" و"الجديد". وينظرة إلى عناوين الكتب التي استخدمت كلمة "الشعر للمعاصر" نلاحظ أن المدلول الزمني هو المقصود، على خلاف بين المؤلفين في الفترة التي يشتملها مفهوم "المعاصر".

فمثلاً عبد القادر القط في كتابه "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، والدكتور شوقي ضيف في كتابه "دراسات في الشعر العربي المعاصر"، وأحمد زكي أبو شادي في كتابه "قضايا الشعر المعاصر" ونسيب نشاوي في كتابه "مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر" نجد أن مفهوم المعاصرة عند هؤلاء النقاد يشمل الفترة الممتدة من عهد شوقي حتى بداية شعر التفعيلة، ومثلهم محمد فتوح أحمد في كتابه "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر". وإلى جانب هذا المفهوم الزمني الممتد لثلاثة عقود، نجد من الكتب ما يحصر المعاصرة بالشعراء الأحياء، كما يفعل "معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين".

وعليه فإن مصطلح "الشعر المعاصر" مصطلح قاصر قصور المصطلحات الأخرى، لأنه يدخل في مدلوله - إذا أخذناه بمعناه الزمني الشائع - كل الأشكال الشعرية بما فيها العسودي.

ومن المصطلحات التي أطلقت على شعر التفعيلة مصطلح "الحدثاثة".

وبغض النظر عن إحياءات الكلمة الفنية والفكرية، فالذي يعنيها هنا هو إطلاق مصطلح "الحدثاثة" على شعر التفعيلة، إذ يرى

كثيرون من مؤرخي حركة الحداثة في الشعر العربي أنها بدأت مع بداية حركة "شعر التفعيلة"، ومنهم من يحصرها في حركة قصيدة النثر. وأغلب نقاد حركة الحداثة يحصرونها في شعر التفعيلة وقصيدة النثر^(٧٢)، ولليل منهم من يقصرها على شعر التفعيلة، كما فعل د. عبدالله الغلامي في كتابه "الحداثة ومسائل أخرى". أما الدكتور محمد حمود في كتابه "الحداثة في الشعر العربي المعاصر" فإنه يركز على شعراء شعر التفعيلة وأدونيس.

ولكن هذا المصطلح يظل عالمياً - كالمصطلحات السابقة - ولا يدل بشكل مخصوص على شعر التفعيلة، رغم ارتباطه بشعر التفعيلة من الناحية التاريخية، ولذلك يظل قاصراً عن الحلول محل مصطلح "الشعر الحر".

ورغم أن مصطلحات "الحر" و"الجديد" و"الحديث" و"المعاصر" و"الحداثة" قد تدلّت من قبل الشعراء والنقاد على قصورها، فقد طرحت مصطلحات أخرى بشكل فردي، لكنها لم تحظ بالانتشار والاستعمال الذي حظيت به المصطلحات السابقة.

أسعد هذه المصطلحات بالشيوع والاستعمال هو المصطلح الذي طرحه عز الدين الأمين وهو "شعر التفعيلة" في كتابه "نظرية الفن المتجدد على الشعر" عام ١٩٦٤م، وقد قدم الأمين هذا المصطلح على استحياء، وجعله مفسراً أو مخصصاً لمصطلحي "الشعر الحر" و"الشعر الحديث".

ويقترح النويهي مصطلح "الشعر المنطوق" الذي انتهى إليه بعد تفكير "و" بعد إطالة التروي". ويفسر النويهي معنى الانطلاق بعدم التقيد بعدد محدّد من التفعيلات في كل بيت، وعدم الالتزام بجميع أحكام

العروض الخليلي ، " بل يسمح لنفسه بتنويع الإيقاع مجازاً لما يتطلبه المضمون الفكري والعاطفي ، إلا أنه من ناحية أخرى لا يصل في هذا الانطلاق إلى التخلص التام من كل ضابط وزني . فالانطلاق على هذا الاصطلاح ليس فوضى تامة وليس هدراً لجميع الضوابط ^(٧٣) .

والحقيقة أن مصطلح " الشعر المنطلق " سبق أن استعمله علي أحمد باكثير قبل ربع قرن من اقتراح النويهي . فقد ترجم باكثير مسرحية شكسبير " روميو وجوليت " عام ١٩٣٧م ، مستخدماً أسلوب " شعر التفعيلة " الذي أطلق عليه باكثير مصطلح " النظم المرسل المنطلق " ، وفي مقدمة الطبعة الثانية لمسرحيته " أخناتون ونفرتيتي " - التي يعتبرها باكثير التجربة الأم لحركة " شعر التفعيلة " - أطلق على هذا الأسلوب مصطلح " الشعر المرسل المنطلق ^(٧٤) ، ولم يجد اقتراح النويهي استجابة من النقاد والشعراء بل تعرض للرفض والانتقاد ، فقد رفضه صلاح عبدالصبور ^(٧٥) ، وغالي شكري ^(٧٦) ، بسبب قصوره وعمومية مدلوله . وقد أشار إلى غسوس معنى مصطلح " الشعر المنطلق " عبد الواحد لؤلؤة ، لأن معنى الانطلاق سيفضي إلى الاحتمال نفسه الذي ألفى إليه مصطلح " الشعر الحر " وخاصة في ذهن القارئ غير المتخصص " فيحسبه انطلاقاً كاملاً من قيود الوزن والقافية ، ويختلط عليه بالنتيجة مع الشعر الحر ^(٧٧) [بمفهومه الغربي] .

ويقترح لؤلؤة مصطلحاً جديداً لشعر التفعيلة ، وهو " شعر العمود المطور " والأساس الذي اعتمد عليه لؤلؤة في هذا المصطلح هو أن نازك تؤكد مراراً على أن الشعر الذي تدعو إليه وتسميه " الشعر الحر " هو تغيير في محور الخليل من حيث الشكل الخارجي ، مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة . وعليه ، فإننا بإزاء

انتقال من عمود الخليل إلى عمود آخر هو ما يقترح تسميته بـ " شعر العمود المطور " فهو تطور منبثق من عمود الخليل ، فإذا قلنا شعر العمود ، لم يغب عن ذهن القارئ التعلق بالعمود القديم ، الذي هو الواقع ، ولكنه عمود مطور من ناحية عدد التفعيلات ، ونظامها في الشطر ، وتوالف القافية في الشطر^(٧٨).

ويبدو أن هذا مصطلح جاء كردة فعل لإصرار نازك على ربط " شعر التفعيلة " إيقاعياً بالعروض الخليلي ، وكان الأولى أن يسميه لؤلؤة " الشعر الخليلي المطور " أو " الشعر العروضي المطور " . أما نسبه إلى العمود ، فإن عمود الشعر العربي - كما هو عند المرزوقي - لا يقتصر على الوزن ، بل ليس في عناصره السبعة ما ينص على الالتزام الكامل بحر واحد وقافية واحدة .

فشعر التفعيلة ليس تجديداً في الشكل فقط ، بل هو تجديد في المضمون أيضاً ، واعتقد أن لؤلؤة يدرك ذلك ، وقد أشارت نازك في كتابها (فضايا الشعر المعاصر) إلى أن من أهم الأسباب التي ساعدت على قيام حركة ما تسميه هي بالشعر الحر كان إثارة المضمون^(٧٩).

ولعل البدائل السابق ذكرها مثل (الجديد ، والحديث ، والمعاصر ، والحدائث) ما يشير إلى نظرة في المضمون الشعري الجديد الذي رادته حركة شعر التفعيلة في الشعر العربي ، أكثر من النظرة إلى الشكل الوزني^(٨٠) ، وعليه فإن مصطلح " شعر العمود المطور " سينفي عن حركة شعر التفعيلة العناصر التجديدية التي تجاوزت الشكل العروضي إلى آفاق المضمون الشعري والاستعمال اللغوي المخالفة لآفاق المضمون الشعري والاستعمال اللغوي في تراثنا الشعري .

ويبدو أن إصرار نازك على ربط عروض شعر التفعيلة

بالعروض الخليلي لم يَزَقْ لكثير من النقاد الذين رأوا في ذلك استمراراً للأساليب التراثية التي قد لا تتفق مع مفهوم الشعر في عصرنا الحاضر، ولذلك أطلق غالي شكري على شعراء التفعيلة اسم " السلفيون الجدد "، وهم أولئك الذين ارتبطوا سياسياً بحركة القومية العربية ، وارتبطوا فنياً بوحدة التفعيلة كأساس وزني بديل للصود الخليلي^(٨١).

والحقيقة أنني ألمس في مصطلح لؤلؤة ، والأسلوب الذي سوَّغ فيه مصطلحه " شعر الصود المطور " ، وكذلك في أسلوب غالي شكري شيئاً من الإلراء لاستمرار بعض القيم الفنية التراثية مثل الوزن ، التي لالَّت تنبض بالحياة المتجددة ، والتي - في أسوأ الأحوال - يختلف النقد والشعراء على السواء في مدى وكيفية صلاحيتها في شعرنا المعاصر .

ومع ذلك يظل مصطلح " شعر الصود المطور " لا يحمل من المدلول ما يميز شعر التفعيلة عن غيره لأن مضمونه يشمل كلَّ التجديد في الأوزان والقوافي الذي مرَّ على الشعر العربي بدءاً بالموشحات ومروراً بتجديد شعراء المهجر وأبولو وانتهاءً بشعر التفعيلة .

فكل التجديد الشعري الذي قامت به هذه الحركات هو تطوير إيقاعيٍّ للقصيدة الصودية ، وعليه فإن مصطلح لؤلؤة يحمل من القصور والعسومية ما تحمله بعض المصطلحات الأخرى .

وإذا كان لؤلؤة يرى في شعر التفعيلة شعراً صودياً مطوراً ، فإن لويس عوض يرى النقيض من ذلك ، إذ يرى أن شعر التفعيلة - خاصة شعر صلاح عبدالصبور - قد لُقِّمَ صود الشعر الجديد ، وأن " أنقاض ذلك المعبد الأثيل الذي اتهار بموت شوقي قد أزيلت وارتفع مكانها البناء الجديد وهو بناء لم يبلغ بعد فخامة المعبد القديم " ، ولكن الأساس يوحى بأن ما سيكون شيء سنفاخر به الأقدمين^(٨٢).

وإلى جانب ما ذكرنا من مصطلحات فقد أطلق بعض الشعراء والنقاد أوصافاً أو مسميات أخرى لشعر التفعيلة من ذلك ما اقترحه يوسف الخال مصطلحاً آخر إلى جانب مصطلح " الشعر الحديث " وهو مصطلح " الشعر المحدث " وهو مصطلح يقصره على شعر التفعيلة كما تراه نازك الملائكة ، إذ يشبه الخال هذه الحركة الشعرية بما فعله الشعراء المحدثون في العصر العباسي^(٨٣).

كما أطلق إبراهيم الإبياري على هذا الشعر وصف " الشعر المستحدث " ولا يبدو من كلام الإبياري أنه يطرح مصطلحاً جاداً لشعر التفعيلة بل ورد هذا الوصف عنواناً لمقالة يبدى فيها عدم قبوله لهذا الأسلوب الشعري الجديد^(٨٤).

إننا الآن بإزاء أكثر من عشرة مصطلحات لأسلوب شعري واحد:

- الشعر الحر
- الشعر الجديد
- الشعر الحديث
- الشعر المعاصر
- شعر الحداثة
- الشعر المنطلق
- الشعر المرسل المنطلق
- شعر التفعيلة
- شعر العمود المطور
- الشعر المستحدث

- الشعر للمحدث

منها ستة يتداولها بعض النقاد والشعراء ويرأون في استعمالها بين مصطلح وآخر وهي :

- الشعر الحر

- الشعر الجديد

- الشعر الحديث

- الشعر المعاصر

- شعر التفعيلة

- شعر الحداثة

وأما المصطلحات الأخرى فثبته مائة .

لا أعتقد أن من الحكمة الإستمرار في طرح البدائل فلي ذلك توسيع لدائرة الإشكال ، ولكنني أعتقد أن جملة النويهي التي أطلقها في كتابه " قضية الشعر الجديد " لاتزال صادقة :

" نحن إذن محتاجون حاجة قوية إلى أن نتفق على تسمية مناسبة نطلقها على شعرنا الجديد [شعر التفعيلة] هذا"^(٨٥).

لقد اتضح لنا أن مصطلحات خمسة من المصطلحات الستة المستعملة ، وهي : الحر ، الجديد ، الحديث ، المعاصر ، الحداثة ، تحمل من الصومية والضبابية في المدلول ما يجعلها قاصرة عن أن تدل بشكل مخصوص على هذا النوع المحدد من الشعر ، وهي مصطلحات يستعملها النقاد لشعر التفعيلة ولغيره ، خاصة قصيدة النثر ، مما يجعل استعمالها مثاراً للحيرة والصومية في المضمون .

أما مصطلح " شعر التفعيلة " الذي ارتضيت استخدامه في هذا البحث فأرى أنه المصطلح الوحيد من بين المصطلحات التي أطلقت على هذا الأسلوب الشعري الذي يدل مباشرة وبشكل " مانع " على هذا النوع من الشعر الذي يعتمد على التفعيلة ، ولذلك فهو أصوب هذه المصطلحات وأكثرها التصاقاً بالظاهرة الوزنية لهذا الشعر .

إن مصطلح " شعر التفعيلة " هو المصطلح الوحيد الذي يميز الشعر الذي راده السياب والملايكة وعبد الصبور وغيرهم ، ولا يمكن أن يدخل في مدلوله أيُّ أسلوب شعري آخر سواءً أكان عمودياً أم نثرياً . فبمجرد أن نطلق مصطلح " شعر التفعيلة " فإن الذهن ينصرف مباشرة إلى المدلول دون شك أو تردد أو احتمالات ، وهذه الميزة ما عجزت عنها المصطلحات الأخرى ، يضاف إلى ذلك ، أن مصطلح " شعر التفعيلة " - على النقيض من مصطلح " الشعر الحر " - مصطلح عربي أصيل وذلك باستخدامه كلمة " التفعيلة " العربية الأصلية التي يقوم عليها هذا الشعر .

ولعلني بهذه القناعة أدعو النقاد والشعراء إلى المحافظة على جوهر حركة " شعر التفعيلة " وعدم إذابة الأسس الفنية والأصالة التي قامت عليها الحركة باستخدام مصطلحات " الحر " و " الجديد " و " الحديث " ، و " الحداثة " ، و " المعاصر " التي من شأنها خلط شعر التفعيلة بالشعر النثري ، وفتح الباب أمام المتشاعرين على نحو ما أشرنا .

صحيح أن مصطلح " شعر التفعيلة " لا يميز مدلوله عن أي أسلوب شعري آخر إلا من حيث الشكل فقط ولكن يجب أن ندرك أنه ما من مصطلح جامع مانع فتلك صفات التعريف أو الحد ، أما المصطلح فيكفيه أن يميز مدلوله عن غيره وإن لم يكن جامعاً لكل صفاته فتلك مهمة الكاتب والشرحات .

إن لؤلؤة الذي طرح مصطلح " شعر العمود المطور " عام ١٩٦٩م عاد بعد عشرين عاماً مقتنعاً من عدم جدوى مصطلحه والمصطلحات الأخرى ، والتنع أخيراً أن مصطلح " شعر التفعيلة " أحسن المصطلحات المستعملة والمقترحة لأنه " تسمية تقربنا من الشعر العثار في إطلاق اسم لغير ما وضع له " (٨٦).



الحواشي والتعليقات

١ - انظر : نازك الملائكة ، قصايا الشعر المعاصر ، ط ٤ (بيروت : دار الطبع للملايين ، ١٩٧٤) ص ص ٢٥ - ٢٧ ؛ أيضاً انظر يوسف عز الدين ، في الأدب الحديث (الرياض : دار العلوم ، ١٩٨١م) ص ص ٢١١ - ٢٥٨ .

٢ - جمعت الطاعرة هذه المقالات في كتابها " قصايا الشعر المعاصر " .

٣ - لذلك يرى كثير من النقاد أن من أهم العوامل غير الفنية التي ساعدت على انتشار شعر هذه الحركة هو التغيرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على الوطن العربي منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ثم الثانية وما تلاها من تقسيم الوطن العربي وإنشاء الكيان الصهيوني ، والكفاح ضد الاستعمار ، والرغبة في تغيير البنى السياسية والاجتماعية .

انظر : نازك الملائكة ، المرجع السابق (معدن التويهي ، قضية الشمال الجديد ، ط ٢ (القاهرة : مكتبة الفخاطي ، ١٩٧١) انظر أيضاً :

ملعن الفخضار الجورسي Trends and Movements in Modern ARABIC POETRY (Leiden 1976) .

٤ - عبد الواحد لؤلؤة ، منازل الشعر (لندن : رياض الريس للكتاب والنشر ، ١٩٩٠م) ، ص ٤٩ .

٥ - د يوسف عز الدين ، التجديد في الشعر الحديث (جدة : السدي الأدبي الثقافي ، ١٩٨٦) ، ص ١١٦ .
 أيضاً انظر ملاحظ من هذا الخط في كتاب د يحيى طيحا ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٥) ، ص ص ٣٣٨ - ٣٤٤ . وكتاب د محمد بن سعد بن حسين ، الأدب الحديث (تريب وإرسات (الرياض : مطبع القرزقي ، ١٩٨٣) ، ص ص ٧١ - ٧٢ ، ٨٧ .

٦ - سامي الكتيبي " أمين الريحاني والشعر المنثور " ، المجلد ، عدد ٤١ سنة ٤ مايو (١٩٩٠) ، ص ص ٧٤ - ٧٧ .

٧ - منيل موسى ، في الشعر والنقد (بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٨٥) ، ص ص ١٨٥ - ٢٢٣ .

٨ - أمين الريحاني ، خلف الأودية (بيروت : دار ريحاني للطباعة والنشر ، ١٩٥٥) ، ص ٩٠ .

٩ - الشافق الشامي ، (القاهرة : المطبعة السلفية ، ١٩٢٦) ، ص : ٥٣٥ .

١٠ - المصدر نفسه ص : ٧٢٦ .

١١ - أبولو ، عدد ٢ ، مجلد ٢ ، أكتوبر ١٩٧٣ ، ص : ٩٠ .

١٢ - أبولو ، عدد ٣ ، مجلد ١ ، نوفمبر ١٩٧٢ ، ص : ٢٢٧ .

١٣ - الرسالة ، عدد ٥٤٥ ، ١٣ ديسمبر ١٩٤٣م ، ص : ٩٩٨ .

١٤ - الرسالة ، عدد ٥٣٨ ، سنة ١١ ، ٢٥ لتكوير ١٩٤٣ ، ص : ٨٤٧ .

١٥ - المصدر نفسه .

١٦ - الرسالة ، عدد ٢٦٢٥ سنة ١٣ ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص : ٦٨٠ .

١٧ - نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه (القاهرة : معهد الدراسات العربية ، ١٩٦٥) ، ص

١٨٧. وأعلنت المؤلفة نشر الكتاب تحت عنوان: الصومعة والشرقة المراء دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩)، ص ١٨٧.
- ١٨ - المصدر نفسه.
- ١٩ - قضايا الشعر المعاصر، ص: ٨٠.
- ٢٠ - المرجع نفسه.
- ٢١ - يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، ص ١١٧.
- ٢٢ - "شعر الجديد: نموذجا"، للمجلة، عدد ٥٩، ديسمبر ١٩٩١، ص: ٥٦.
- ٢٣ - المصدر نفسه.
- ٢٤ - قضية الشعر الجديد، ص: ٤٥٣.
- ٢٥ - المصدر نفسه.
- ٢٦ - المصدر نفسه.
- ٢٧ - جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثالثة، (بيروت: المكتبة المصرية، ١٩٦٧)، ص: ١٨.
- ٢٨ - المصدر نفسه، ص ١٨ - ١٩.
- ٢٩ - النظر رأبها في الشعر الخالي من الوزن والقافية في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" ص ٢٠٣ - ٢١٧.
- ٣٠ - عهد الواحد لؤلؤة، البحث عن معنى، ط ٣، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣)، ص: ٣٣.
- ٣١ - عهد الواحد لؤلؤة، منازل القمر، ص: ٥٩.
- ٣٢ - المصدر السابق.
- ٣٣ - المصدر السابق.
- ٣٤ - المصدر السابق.
- ٣٥ - المصدر السابق، ص ٦٣، والبحث عن معنى، ص ١٤١ وما بعدها.
- ٣٦ - منازل القمر، ص: ٤٩.
- ٣٧ - ص ١٢٢ - ١٦٦.
- ٣٨ - ص ١٣ - ٦٩.
- ٣٩ - لؤلؤة، منازل القمر، ص: ٦١.
- ٤٠ - يوسف عز الدين، التجديد في الشعر الحديث، ص: ١٠٢.
- ٤١ - مجلة الفكر، عدد ٤، سنة ١٠، يناير ١٩٦٥، ص: ٨١.
- ٤٢ - المصدر السابق.
- ٤٣ - المصدر السابق.
- ٤٤ - محمد التويهي، قضية الشعر الجديد، ص: ٤٥٣.

- ١٥ - عز الدين الأمين ، نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٦٤)، ص: ٢٥.
- ١٦ - سامي الشقران الجبوري ، "شعر العربي المعاصر: تطوره ومستقبله"، علم الفكر، مجلد ١٤، رقم ٢، (١٩٧٢)، ص من ٣٨ - ٣٩. انظر أيضا مجلة شعر، عدد ٢، ربيع ١٩٧٥، ص من ٩٩ - ٩٩.
- ١٧ - الأديب، مجلد ١٢، ديسمبر ١٩٥٣، ص من ٣ - ٩.
- ١٨ - Salma al-Badawi al-Jayyusi, Trends and Movements in Modern Arabic Poetry (Leiden, 1976) Vol. I, 2, p. 569 n.
- ١٩ - غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، ط ٢، (بيروت: دار الأفاق الجديدة، ١٩٨٧)، ص من ٧ - ٨.
- ٢٠ - انظر مثلاً معلقته "محاولة في تعريف الشعر الحديث" مجلة شعر، عدد ١١، سنة ٣، صيف (١٩٥٩)، ص من ٧٩ - ٩٠.
- ٢١ - انظر كتابه، لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط ٣، (بيروت: دار النهضة العربية)، ١٩٨١.
- ٢٢ - انظر كتابها سابق الذكر في فاش ٢٨.
- ٢٣ - صلاح عبدالصبور، المرجع نفسه في فاش ٢٢.
- ٢٤ - المصدر نفسه.
- ٢٥ - المصدر نفسه.
- ٢٦ - Jayyusi, OP. Cit.
- ٢٧ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة تكوينية بنوعية، ط ٢، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي - بيروت، دار التوزيع للطباعة والنشر، ١٩٨٥)، ص ١٥.
- ٢٨ - المجلة، عدد ٧٥، سنة ٥، أكتوبر (١٩٦٦)، ص من ٢٨ - ٣٩.
- ٢٩ - محمد مندور، بل الجديد من الجديد كله جديد "المجلة"، عدد ٥٨، سنة ٥، نوفمبر (١٩٦٦)، ص من ٦٤ - ٦٧.
- ٣٠ - انظر فاش رقم ٢٢.
- ٣١ - انظر مثلاً ص ٣٦٤ من كتابه.
- ٣٢ - انظر مثلاً كتابه الشعر العربي المعاصر وقضاياها والقوافير الفنية والمضوية، ط ٢، (بيروت: دار العودة - دار الثقافة، ١٩٧٢).
- ٣٣ - محمد مندور، بل الجديد من الجديد كله جديد "المجلة"، عدد ٥٨، نوفمبر (١٩٦٦)، ص من ٦٤ - ٦٧.
- ٣٤ - انظر مثلاً كتاب عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها والقوافير الفنية والمضوية، ط ٢، (بيروت: ١٩٧٢).
- ٣٥ - انظر كتابه سابق الفكر.
- ٣٦ - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط ٣، (بيروت: ١٩٨١).
- ٣٧ - التوبهي، المرجع السابق، ص ٤٥٤.
- ٣٨ - محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة تكوينية بنوعية، ص ١٤.
- ٣٩ - المرجع السابق.

- ٧٠ - المرجع السابق .
- ٧١ - المرجع السابق ، ص : ٦٥ .
- ٧٢ - د. صلاح قطصة " الشاعر العربي المعاصر ، وملهونه النظري للحداثة ، أصول ، مجلد ١ ، عدد ١ ، (١٩٨٤) ، ص : ١٥ .
- انظر أيضاً : خلاصة سميد " المصاحف الفكرية للحداثة " أصول ، مجلد ١ ، عدد ٣ ، (١٩٨٤) ، ص : ٢٥ .
- ٧٣ - محمد التويهي ، قضية الشعر الجديد ، ص : ٤٥٤ . وانظر القسم الأصلي للمقالة التي ورد فيها الاقتراح بعنوان " ثورة الشكل وثورة المضمون في الشعر المنطقي " الشعر ، سنة ١ ، عدد ٨ ، أغسطس (١٩٦٤) ، ص ٣ - ٢٠ .
- ٧٤ - علي أحمد باكثير ، أفلاكون وتراثي ، ط ٢ ، (القاهرة : ١٩٧٩) ، ص ٥ - ٦ ، ١٢ .
- ٧٥ - " الشعر الجديد ، لمحات ٢ " المجلة ، عدد ٥٩ ، ديسمبر (١٩٦٦) ، ص : ٥٦ .
- ٧٦ - غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص : ٧ .
- ٧٧ - إزالة ، البحث عن معنى ، ص ١٤٠ - ١٤١ .
- ٧٨ - المرجع السابق ، ص : ١٤١ .
- ٧٩ - نزيه الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص ٦٠ - ٦٣ .
- ٨٠ - من المضمون الشعري لشعر التلمذة ، انظر مثلاً : عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر : قضايا وقراءات النثية والمعوية ، المسعود الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث : مقوماتها الفنية وطوائرها الإبداعية ، غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، وغيرها كثير .
- ٨١ - غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، ص : ٢٣ .
- ٨٢ - لويس عوض ، الثورة والأوب ، (القاهرة : ١٩٦٧) ، ص : ١٠٦ .
- ٨٣ - يوسف الخال ، المرجع نفسه ، ص : ٣٤ .
- ٨٤ - إبراهيم الأنباري " الشعر المستحدث " ، المجلة ، السنة السابعة ، عدد ٨١ ، سبتمبر ١٩٦٣ ، ص ٣٤ - ٣٧ .
- ٨٥ - ص ٤٥٤ .
- ٨٦ - منازل القمر ، ص ٥٠ .



التضهير العروضي وأثره

في بناء النص الشعري

في ضوء نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

عوض بن معيوض الجميعي

مقدمة :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن مفهوم التضمين العروضي وأثره في بناء النص الشعري في ضوء نظرية «النظم» عند عبدالقاهر الجرجاني المتوفى سنة ٤٧١هـ.

وقد تناول البحث في الجزء الأول منه مفهوم التضمين عند النقاد والبلاغيين قبل ظهور مؤلفات عبدالقاهر؛ إذ قد جاءت مواقفهم بالنسبة للفاعلية الشعرية لهذه الظاهرة تتم عن عدم استحسان معظمهم لاستعمال هذه الظاهرة.

أما القسم الثاني من هذا البحث، فقد خصصته بمتابعة ظاهرة التضمين العروضي في ضوء قواعد «النظم» وتوخي معاني النحو عند عبدالقاهر الجرجاني في كتابه: «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز».

وجاء القسم الثالث من هذا البحث لعرض مواقف أبرز النقاد والبلاغيين الذين أتوا بعد عبدالقاهر، كالرازي (ت ٦٠٦هـ)، والسكاكي (ت ٦٢٧هـ)، وابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، ويذر الدين ابن مالك (ت ٦٦٨هـ) والسجلماسي وغيرهم.

وفي القسم الأخير من هذا البحث عرضت للفاعلية الشعرية لظاهرة التضمين وأثرها في تماسك النص ووحدة القصيدة عند النقاد المعاصرين.

إن الكشف عن استخلاص ما من شأنه أن يحسم النزاع القائم بين النقاد قديماً وحديثاً في ضوء قواعد «النظم» وتوخي معاني النحو بشأن

دور هذه الظاهرة يصبح أمراً مهماً، لاسيما وقد تعددت حولها الآراء. واختلفت وجهات النظر، وكثرت الاجتهادات في وضع المصطلحات النقدية لهذه الظاهرة منذ الزمن القديم إلى الآن.

أولاً: مفهوم التضمن العروضي ودلالته

عند النقاد والبلاغيين قبل عبدالقاهر

لا يبعد المعنى الاصطلاحي للتضمن العروضي عن معنى التضمن في اللغة. فالمعنى اللغوي للتضمن مأخوذ من «الضمن» أي الكفيل، وقد جاء في لسان العرب: «ضمن الشيء به ضمناً، وضماناً كفل به، وضمنه إياه: كفله، وضمن الشيء الشيء أودعه إياه، كما يودع الوعاء المتاع، والميت القبر... وكل شيء أحرز فيه شيء فقد ضمنه»^(١).

أما المعنى الاصطلاحي للتضمن فهو: «أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني»^(٢) أو «أن لا يتم معنى البيت إلا بالذي بعده»^(٣). وقد تداول بعض العروضيين والنقاد، وشاع وانتشر بينهم، أن الأول من العيوب المخلة بالشعر والثاني ليس عيباً^(٤).

والمقصود بقولهم «أن تتعلق قافية البيت الأول بالبيت الثاني» هو أن يرتبط البيتان من حيث التركيب والبناء، إذ يفتقر البيت الشعري إلى ما بعده في تمام معناه، فإذا ذكر المستند إليه - مثلاً - في البيت الأول، ولم يذكر المستند إلا في البيت الثاني أو الثالث، فهذا يعني أن البيت، وإن اكتمل بناؤه من حيث الوزن والقافية، لم يكتمل معناه إلا بمجيء ما يتم به ذلك المعنى.

ولما كان « البيت » في اللغة يعني مسكن الإنسان ومأواه ومآبه، ويطلق في الاصطلاح على بيت الشعر على سبيل التشبيه، لأنه يضم الألفاظ والحروف والمعاني على وجه مخصوص هو الوزن^(٥)، فقد رأى كثير من النقاد والعروضيين القدماء ضرورة استقلال البيت الواحد داخل القصيدة من حيث التركيب والدلالة. وعدوا ما جاء من الشعر مفتقرا في معناه إلى ما قبله وما بعده معيبا وقبيحا، وجعلوا أن سبب العيب والقبح في ذلك إنما يعود إلى التفكك والخلخلة القائمة بين تمام الوزن ونقصان المعنى. وقد فهم من رأيهم هذا أن أفراد كل بيت بمعناه عن سابقه ولاحقه إنما هو من صفات جيد الشعر، وحين لا يتحقق هذا فإن التطابق بين الوزن والمعنى لا يتم، وهذا في نظر كثير من النقاد القدماء يدل على عدم قدرة الشاعر في التوفيق بين العناصر التي يتركب منها بناء البيت، إذ لا بد من التطابق بين الوقفة العروضية واكتمال المعنى، وعليه فإن عبقرية الشاعر تتجلى في تمكنه من إجراء المحافظة على استقلال البيت الواحد في عناصره التركيبية من حيث الوزن والقافية والمعنى دون الإخلال بواحد منها.

وربما كان ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) من أوائل النقاد الذين قالوا بضرورة وحدة البيت واستقلاله في تركيبه عن سابقه ولاحقه.

وقد أشار الدكتور يوسف حسين بكار إلى هذا بقوله: « ويدل الاستقراء على أنه ربما كان ابن سلام الجمحي أول من نص صراحة على وحدة البيت واستقلاله من القدماء، في حديثه عن البيت « المقلد » الذي يعرفه بأنه « البيت المستغنى بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل »^(٦).

وقد عرض الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) لمسألة وحدة البيت الشعري في نقدنا القديم. جاء ذلك من خلال كلامه عن تعالق الألفاظ واقترانها وترباطها في

البناء الشعري، حين تنتظم أجزاءه ولا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاءه^(٧) كما تحدث في باب : « تفضيل إصابة المقادير، وذم الخروج من التعديل »، وذكر قول عمر بن لجأ : « وعاب رؤية شعر ابنه فقال: ليس لشعره قران. وجعل البيت أخوا البيت إذا أشبهه، وكان حقه أن يوضع إلى جنبه »^(٨).

كما ذكر الجاحظ أنه : « إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها ماثلاً لبعض، وكان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيت من تلاحم الأجزاء، سهل المخرج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً »^(٩).

ويدل كلام الجاحظ هنا، فيما يدل عليه، على ضرورة تلاحم أجزاء البيت والأبيات في النظم. مع سهولة المخرج، فيأتي الكلام في نسجه الشعري، وكأنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً.

وهنا قد يرد التساؤل التالي: وهل يدل كلام الجاحظ هنا على أنه من أولئك النقاد الذين استحسنوا التضمن في التركيب الشعري؟ أم أنه مجرد إشارة إلى ضرورة تلاحم أجزاء الكلام وتلاؤمه؟

وفي الإجابة على هذا التساؤل نقول: الجاحظ من أنصار تلاحم وتماسك البنية اللغوية في النص الشعري، فقد عرض لضرورة تعالق الألفاظ وتلاحمها، واستحسن الشعر الذي ترتبط أجزاؤه وتتوحد ولا تتنافر. ألا ترى أنه عرض لاستهجان رؤية لشعر ابنه حين قال رؤية: ليس لشعره قران؟.

ولم يرد في مؤلفات الجاحظ - حسب علمي - ما يدل على أنه ممن

يرى أن التضمين من عيوب انشلاق أجزاء الكلام. كما أن إشارته هذه إلى ضرورة تلاحم أجزاء الكلام وتعالقه في النص الشعري، وهو مانوه إليه في أماكن أخرى من كتابه: «البيان والتبيين» - يذكرنا بما سوف نراه من «قواعد النظم» عند عبدالقاهر. فقد كان الجاحظ ممن مهد لظهور نظرية «النظم» قبل عبدالقاهر.

أما ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ)، فقد أورد في حديثه عن مسألة اللفظ والمعنى، الأبيات المشهورة التالية شواهد على الضرب الثاني من تقسيماته (ضرب حسن لفظه وجاد، فإذا فتشته لم تجد فائدة في المعنى:

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو مساح

وشدت على دهم المهاري رحالنا

ولم ينظر الغمادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطح^(١٠)

وقد تبعه في النظر إلى بلاغة هذه الأبيات أبو هلال العسكري، وأبو بكر الباقلائي. قال أبو هلال عنها: «ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائعة ومعجبة»^(١١).

وقال الباقلائي: «من الشعر الحسن الذي يحلو لفظه وتقل فوائده...»^(١٢). وسرى موقف عبدالقاهر المرحاني من هذه الأبيات، وسبب استحسانه لنظمها في موضعه. والتضمين، كما نرى، ظاهر في تركيب الأبيات، فجواب «لما» في البيت الأول لم يرد إلا في البيت الثالث، وهو قوله: «أخذنا... الخ».

أما أبو العباس يحيى نعلب (ت ٢٩٥هـ) فقد قال بضرورة الاستقلال في تركيب البيت الشعري، وأشاد بهذه الفكرة في معرض حديثه عن الأبيات المرجلة «التي يكمل معنى كل بيت منها بتسامه، ولا يتفصل الكلام منه ببعض يحسن الوقوف عليه غير قافيته، فهو أبعدا عن عمود البلاغة، وأذمها عند أهل الرواية»^(١٣).

وقد تبعه في تأييد هذه الفكرة قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) حين عرض لمعالجة هذه الظاهرة وجعلها من عيوب انتلاف المعنى والوزن. وقد أطلق عليها مصطلحاً أنفرد به، سماه: «البيت المبثور». ولم نر أحداً من النقاد والبلاغيين القدماء تبعه فيه، وهو عنده: «أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه ويتمه في البيت الثاني»^(١٤).

وهنا نلاحظ أن قدامة لم يورد مصطلح التضمن ضمن عيوب القافية، بل جعله من عيوب انتلاف المعنى والوزن. ومعنى قوله: «فيقطعه ويتمه في البيت الثاني» أي يقطع المعنى وينتثر بسبب مجيء القافية في نهاية البيت، إذ إن الوقوف على القافية إنما يعني تمام الوزن، لا انتهاء المعنى واكتماله. وقد جمع قدامة بين ما تتعلق فيه قافية البيت الأول بالبيت الثاني، وما لا يتم معناه إلا بالبيت الذي بعده وقد مثل قدامة لما ذكر بقول عروة بن الورد:

فلو كالـيوم كان عليّ أمـري

ومن لك في التـمـسـدـير في الأمـور ؟

وعقب عليه قائلاً: «فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى، ولكنه (أي الشاعر) أتى بالبيت الثاني بتسامه فقال:

إذا للمـكت عـصـصـمة أم وهـب

على ما كان من حـسـك الصـدور^(١٥)

وعندي أنه لا يوجد في هذين البيتين عيب، فالتركيب فيهما لم يضطرب لا في النحو، ولا في الصرف أو العروض، أو المعنى طبعاً، بل تجلت فاعلية أسلوب التضمن في تكوين بناء متلاحم الأجزاء، وفي إعطاء الشاعر لنفسه مجالاً يمكنه من استشمار المتعلقات الدلالية لتوضيح ما يريد. فنفس الشاعر من جانب المعنى لا يتم إلا بقراءة متتابعة لتركيب الأبيات.

ألا ترى أن كل مفردة في البيتين قد أصبحت لبنة من اللبنات اللغوية التي تشكل بها المعنى الذي أراد الشاعر أن يعبر عنه؟! وأن «لو» الشرطية الواقعة في البيت الأول، وجاء جوابها في البيت الثاني قد جاءا متمكنين في موضعهما مادة ومعنى؟

وقد تابع معظم النقاد بعد قدامه بن جعفر تقرير هذه القاعدة الصارمة، منادين بضرورة تطبيق ألا يصل الشاعر البيت بالذي يليه إلى أن ظهرت نظرية قواعد النظم عند عبدالقاهر كما سوف نرى في الجزء الثاني من هذا البحث.

عرض ابن عديريه (ت ٣٢٧ هـ) لمسألة التضمن وذكره في عيوب القوافي، وحده: «بأن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليه»^(١٦). ومثل له بقول النابغة:

وهم وردوا الجـفـار على قمم

وهم أصحـاب يوم عكاظ إنـي

شهدت لهم مـواطن صالـحات

تنبؤهم بـود الصدر منـي

وهذا قببح، لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني، لا يستغنى عنه، وهو كثير في الشعر»^(١٧).

وإلى مثل هذا أشار ابن وهب الكاتب البغدادي^(١٨)، والمرزباني^(١٩)، وأحمد العسكري^(٢٠)، والمرزوقي^(٢١)، وغيرهم. وقال أبو هلال العسكري في تعريف التضمنين: «وهو أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى البيت الأخير، كقول الشاعر:

كأن القلب ليلة قـبيل يغـدى

بليلى العامرية أو يـراح

قطاة عزها شرك فـيسات

تجـاذبه وقـصد علق الجنـصاح

فلم يتم المعنى في البيت الأول حتى أتته في البيت الثاني وهو قببح»^(٢٢).

هذا هو القببح الذي أشار إليه أبو هلال العسكري وجعل السبب يعود فيه إلى التضمنين، وأن ذلك «ناتج عن الخلخلة القائمة بين تمام الوزن ونقصان المعنى، إذ إن الوزن تم في البيت الأول لكن المعنى لم يتم إلا في البيت الثاني، فقد فصل الشاعر بين المشبه في البيت الأول وبين المشبه به في البيت الثاني، على الرغم من أن هذه الظاهرة يمكن أن تكون أداة ربط بين البيتين، وربما يكون هناك دافع نفسي عميق دفع الشاعر إلى تجاوز التطابق بين الوقفة العروضية والمعنى»^(٢٣).

وبالرغم من نظرة أبي هلال العسكري هذه، فإننا نلمس أن الشاعر إنما كان يجرى مع الطبع، وأن النظرة السلبية لفاعلية التضمنين، إنما هي

ألصق بالنقد منها بالشعر، فالشاعر يصل البيت بالذي يليه متى وجد ذلك ضرورياً، وسنوضح رأينا هذا مفصلاً عند دراسة هذين البيتين في ظل توخي معاني النحو وقواعد النظم عند عبدالقاهر الجرجاني الذي أعجب بنظم مثل هذه الأبيات إعجاباً بالغاً.

وحين ندلف إلى القرن الخامس، نجد نظرة النقاد إلى التضمين لا تكاد تتزحزح عما كانت عليه سابقاً، فهذا ابن رشيق القيرواني يقول في تعريفه للتضمين: «التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»^(٢٤). كما أنه يستشهد بقول النابغة:

وهم وردوا الجــــــــــــــــفــــــــــــــــار على قيم

وهم أصــــــــــــــــحــــــــــــــــاب يوم عكاظ إني

شــــــــــــــــهدت لهم مــــــــــــــــواطن صــــــــــــــــالحات

وثقت لهم مــــــــــــــــحسن الظــــــــــــــــن مني

ويقول معقياً: «وكلم كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيباً»^(٢٥). كما نراه بشأن البناء الشعري يقرر أن من الناس من يستحسن الشعر مبنيًا بعضه على بعض، ويقول عن نفسه: «وأنا استحسن كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات وماشاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد»^(٢٦).

وقد كررت أمامك في هذا البحث أبيات النابغة^(٢٧) التي ساقها ابن رشيق شاهداً على أن التضمين عيب من عيوب القافية، وأرى أنها كذلك. وقد اتخذت أنموذجاً للتضمين المعيب عند النقاد والبلاغيين. ولعل تكرر ورودها في مؤلفاتهم بهذه الصورة كانت مما دفعهم إلى الكلام على

استهجان ظاهرة التضمين العروضي في الشعر العربي. وقد أخذ المتأخرون منهم هذه السنة عند القدماء إلى ظهور جهود عبدالقاهر وابن الأثير وغيرهما.

أقول : إن استهجاني لأبيات النابغة هذه، لا يعود للتضمين المعيب المستهجن الذي بنى المعنى عليه فحسب، بل يعود كذلك لما أراه من ضعف يكتنف تركيب هذه الأبيات. فكما نلاحظ فإن المعاني فيها، وإن ساقها الشاعر للفخر والتعبير عن محروبيه وعن ذات نفسه، جاءت مخلخلة مفسكة. وهذا التفكك في المعنى أدى - في نظري - إلى التفكك في البنية والتركيب. ولم يوفق الشاعر في بنائه الشعري لا من حيث الربط والتلاحم، ولا من حيث التضمين الذي جاء فيها واضحاً وحاداً.

ولا يغرنك رأي من قال: «إن التضمين هنا ينهض بوظيفة لها فاعليتها في سياق النص الشعري الذي وردت فيه»^(٢٨)، ولا قول الآخر: «فقد ورد هذان البيتان ضمن سياق المفاخرة القلبية، ولذلك فإن الشاعر أراد أن يبرز دوره في هذه المفاخرة فجعل ضمير المتكلم «الأنا» يأتي ليحتل القافية؛ وذلك من أجل أن يلفت نظر الآخرين إلى ذاته»^(٢٩)، لأن العيب في تركيب الأبيات يعود كما أشرنا إلى التفكك في البنية الشعرية وإن جاء بها الشاعر في سياق المفاخرة ومحاولة إبراز دور «الأنا».

هكذا شاع عند معظم النقاد واللغويين والبلاغيين وأهل الأدب فكرة أن التضمين من عيوب الشعر، رغم ورودها كمسلك أسلوبى تكرر كثيراً في شعر الفحول من الشعراء. وقد جاء ذلك لا في الشعر الجاهلي فحسب، بل وفي الشعر الإسلامي والأموي والعباسي. فتكرر وروده في شعر الأعشى، وأمرئ القيس، وعنترة، وحسان بن ثابت، وكثير عزة، وابن الرومي والمتنبي، وغيرهم، فكيف يكون معيباً.

وبما تجدر الإشارة إليه هنا أن مسألة استحسان اكتمال المعنى بانتهاء البيت الشعري عند النقاد القدماء، أمر وارد، ومقبول وحسن. وقد جرت عليه عادة كثير من الشعراء في معظم نتاجهم الشعري، غير أن الذي لا نقبله؛ ونرى أن الحكمة ترفضه، ولبس بمستساغ في منطق العقلاء، أن يوصف الجيد من الشعر، بالعيب والقيح؛ لمجرد خلوه من التطابق بين الوقفة العروضية والدالية. والسبب في نظرنا واضح وميسور جداً، وذلك أننا حين نرى أن نفس الشاعر قد امتد لتوضيح ما يريد، فأتى بلبينات بناء؛ تشكل كل واحدة منها نسيجة في بناء النص الشعري، من غير إخلال بقواعد النظم، فليس من الحكمة في شيء أن نعيق الشاعر عن اتخاذ ما يراه مناسباً في التعبير عن تجربته الشعرية.

ويبدو أن خلف النظرة السلبية إلى التضمين سبباً حوالياً تتعلق جذوره بالموقف النقدي الغالب عند معظم النقاد في القديم، كما أسلفنا، وهو أنهم كانوا يرون أن كل بيت من الشعر قائم بذاته، بفرد بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاماً في بابه^(٣٠). ومن هنا فإن بعض النقاد المعاصرين - كما سوف نرى - رأوا «في التضمين شكلاً من أشكال التمرد على وحدة البيت وتلمساً نحو الوحدة البنائية»^(٣١). وهذا رأي مجانب للصواب. لم ؟ لأن وحدة البيت لا تحجافي وحدة القصيدة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الشاعر العربي هو الذي اختار التركيبة والهيئة والنسق الذي جاء عليه شعره وجرى فيه، ولم يفرض عليه فرضاً. وحتى لو سلمنا جدلاً ببعض الآثار السلبية التي حاول النقاد فرضها وتطبيقها على الشعراء، فإن الأمر أولاً وأخيراً متروك للعرف والسنن الذي تعارف عليه فحول شعراء العربية منذ العصر الجاهلي في مسألة الإبداع الشعري؛ مادة، وتركيباً، ووزناً، وقافية، وما إلى ذلك

من العناصر التي تتكون منها بنية اللغة الشعرية، ويقوم عليها هيكل بناء النص الشعري.

ثانياً: أثر التضمين العروضي في بناء النص الشعري في ضوء نظرية النظم عند عبدالقاهر

أشرنا في القسم الأول من هذه الدراسة إلى أن ظاهرة التضمين العروضي قد وجدت منذ بدايات الشعر عند الشعراء الفحول في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي والعباسي، وقد تكرر ورودها في الشعر العربي كثيراً، غير أن الدارسين من اللغويين والنقاد والبلاغيين حين تعرضوا لدراسة هذه الظاهرة جاءت مواقفهم منها متفاوتة تتأرجح بين الرفض والقبول والاستحسان وعدمه. وقد أشرنا إلى أهم الأقوال في هذه المسألة المهمة منذ ظهور جهود اللغويين والنقاد الأولى إلى القرن الخامس حيث وقفنا على رأي ابن رشيق في العمدة ومثله رأي ابن سنان في سر الفصاحة (ص ١٧٩). وكان هذا العصر - كما نعلم - هو العصر الذي عاش فيه الإمام عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ).

وسنخصص هذا القسم من هذه الدراسة بالرجوع إلى آراء الإمام عبدالقاهر الجرجاني المنتهزة في مؤلفيه: أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز، بشأن هذه المسألة، بالرغم من أنه - كما سوف نرى - لم يشر إلى مصطلح «التضمين العروضي» إشارة صريحة، غير أن ما يوحى به ويشير إليه كلامه بشأن القضايا والأمثلة التي يظهر فيها أسلوب التضمين واستحسانه للأبيات والمقطوعات التي يرد فيها هذا الأسلوب كان من بين

الأسباب التي دفعتنا هنا لتقصي موقفه من هذه الظاهرة التي اختلف العلماء قبله بشأنها اختلافاً يجعل البحث فيها الآن عزيزاً لاسيما وأن مواقف الدارسين المحدثين حيالها جاءت هي الأخرى متفاوتة.

ولما كانت فكرة النظم عند عبدالقاهر الجرجاني من المسوغات الأساسية والركائز الأصلية التي تتدخل في إطلاق كثير من الأحكام النقدية بشأن بنية اللغة الشعرية، فقد أثر الباحث هنا استقصاء البحث في مسألة التضمن العروضي وفاعليته في بنية النص الشعري وتربط أجزائه وتلاحمها في ضوء معطيات هذه النظرية، أعني مسألة قواعد النظم عند عبدالقاهر الجرجاني^(٣٢).

وقف عبدالقاهر أمام كلام العلماء في مسألة اللفظ والمعنى ومايستتبع ذلك من مسائل **ترابط أجزاء الكلام** وتلاحم أجزائه وفقره. وقد وجد كثيراً من المتأخرين يحملون الكلام على غير جهته التي يجب أن يكون عليها، ولعل السبب في ذلك يعود إلى قصر مهم في النظر، وضيق في الرؤية.

ولكي لا يتصادى النقد في إصدار الأحكام النقدية التي قد ينتج عنها بعض التفسيرات الفاسدة والمناهج المجحفة، فقد نادى عبدالقاهر بضرورة توخي معاني النحو في مسألة العلاقة بين المبنى والمعنى.

ولما كانت مسألة التضمن التي ندرسها هنا ذات صلة وثيقة ببنية اللغة الشعرية وتلاحم النسيج اللغوي بين أجزائها؛ عندما يتعانق أكثر من تركيب بصورة متتالية، إذ يصبح كل بيت من هذه الأبيات غير مستقل عما بعده وعما قبله مما يهيئ لها صورة من صور التلاحم الجزئي الذي يشكل بدوره وحدة جزئية تسهم بفاعلية في بناء الوحدة الكلية للنص، إذ

يمسي انتزاع البيت من سياقه أمراً مستحيلًا، لما كان ذلك كذلك، فإن ما نادى به عبدالقاهر من خلال عرضه لنظرية التعليق يدخل بسبب وثيق في عملية الاتصال اللغوي بين المتكلم والمتلقي، فالتكلم يحول المعنى إلى مبنى، والمتلقي يحول المبنى إلى معنى، «أي أن الغاية من عملية الاتصال اللغوي هي نقل المعنى من الجهاز العصبي المركزي لدى المتكلم إلى نظيره لدى المتلقي، وما المبنى إلا وسيلة لتلك الغاية. فالمعنى هو المهم، وهو الغاية من عملية الاتصال، وهو ما يعرض عليه المتكلم والمتلقي بالتواجد، وهو سيد المبنى. أما المبنى فلا يخرج عن كونه وسيلة اتفق عليها أفراد الجماعة اللغوية لأداء المعنى، فهو وعاء للمعنى، وخادم له. وصحة أداء المبنى للمعنى هي غاية ما يسعى إليه علم النحو، أو هكذا يجب أن يكون.»^(٣٣)

لكن كيف يتشكل المعنى في ذهن المتلقي حين يتوقف الشطر الشعري في تمام معناه على ما بعده، وحين تكون الوقفة الشعرية قبل تمام المعنى أمراً لا بد منه؟ وكيف نستطيع بمقتضيات نظرية النظم حل هذه المعضلة التي يكون بمقتضاها تعويق اكتمال المعنى عند المتلقي؟ وما الطبيعة الدلالية التي يكتسبها النص الشعري حين تتعاقب أجزاءه ويرتبط بعضها ببعض؟

للإجابة على هذه الاستفسارات ونحوها نقول: سبقت الإشارة إلى ما أورده ابن قتيبة في حديثه عن مسألة اللفظ والمعنى وقد أورد الأبيات التالية شواهد على الضرب الثالث من تقسيماته، (ضرب حسن لفظه وجاد، فإذا فتشته لم تجد فائدة في المعنى) وقد تابعه في رأيه هذا أبو هلال العسكري والباقلاني، غير أننا نجد عبدالقاهر يسجل إعجابه بها من حيث المبنى والمعنى. وقد اشتملت الأبيات على أسلوب تضمنين، فجواب «لما» الواقعة في البيت الأول، لم يرد إلا في البيت الثالث. والأبيات هي:

ولما قضينا من منى كل حاجة
ومسح بالأركان من هو مساح
وشدت على دهم الهارى رحالنا
ولم ينظمر الغصادي الذي هو رائج
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا
وسالت بأعناق المطى الأباطح

يقول عبدالقاهر في تحليله لهذه الأبيات في ضوء نظرية التعانق والترابط بين أجزاء الكلام: «ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينهم النظر، ولا يتم التدبر، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكيمية والتشبيهية بعضاً، وازدياد الحسن فيها بأن يجمع شكل منها شكلاً، وأن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إيها، ومتجاورات في تنزيل الأفهام لها»^(٣٤). كما نراه يشير إلى حسن ترتيب المعاني في هذه الأبيات بقوله: «حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن»^(٣٥). أي أنه حين تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويشد ارتباط ثان منها بأول، ويحتاج في الجملة إلى وضعها في النفس وضعا واحداً... فهذا هو النمط العالي - في رأي عبدالقاهر - والباب الأعظم، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه^(٣٦).

تعقيب :

ألا ترى أن فكرة نظم المعاني في النفس، والاهتمام بدور المتكلم في

توصيل المعنى، قد أفضت بعبدالقاهر إلى القول بأن المزية والحسن في الكلام إنما يعود بسبب من توخي معاني النحو وقواعد النظم بين أجزاء الكلم؛ يقول في خلال عرضه لنظرية التعليق: «ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها (يقصد معاني النحو) ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقعها بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض.»^(٣٧) ويقول: «وجملة الأمر: أن الخبر وجميع الكلام معان ينشئها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويناجي بها قلبه، ويراجع فيها عقله، وتوصف بأنها مقاصد وأغراض.»^(٣٨) ويقول: «الدلالة على الشيء هي لا محالة إعلامك السامع إياه، وليس بدليل ما أنت لاتعلم به مدلولاً عليه. وإذا كان كذلك، وكان مما يعلم ببديانته العقول أن الناس إنما يكلم بعضهم بعضاً ليعرف السامع غرض المتكلم ومقصوده، فينبغي أن ينظر إلى مقصود المخبر من خبره وما هو.»^(٣٩) ويقول: «لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك.»^(٤٠) ويقول: «وجملة الحديث أنا نعلم ضرورة أنه لا يتأتى لنا أن ننظم كلاماً من غير رؤية وفكر، فإن كان راوي الشعر ومنشده يحكي نظم الشاعر على حقيقته، فينبغي أن لا يتأتى له رواية شعره إلا بروية، وإلا بأن ينظر في جميع ما نظر فيه الشاعر من أمر «النظم». وهذا مالا يبقى معه موضع عذر للشاك.»^(٤١)

كما عرض عبدالقاهر لبلاغة الارتباط بين صيغ الجمل وترباطها وانسجامها وتلاحمها في نسق مخصوص كالنسق في الأشياء إذا رتبت ترتيباً مخصوصاً، فيكون لمجموعها صورة خاصة مقررة. جاء ذلك من خلال كلامه على البنية الحاصلة من تألف جملتين أو عدة جمل، وقد

اقتبس أبيات، تنسب لكثير، وتحدث عما ورد فيها من أثر لأسلوب التشبيه والتمثيل من حيث البنية والتركيب، والأبيات كما ترى يظهر فيها أسلوب التضمين العروضي جلياً واضحاً، ولم نره يعد ما جاء فيها من التضمين عيباً، بل استجد نظمها، وأشار إلى أن الطريقة التي عرضت فيها المعاني والتركيب الذي انتظمت فيها، قد أمدت الشاعر بقدرة مكنته من تشييد البناء التفصيلي عما أراد التعبير عنه، فنفس الشاعر قد من جانب المعنى لا يتم إلا بقراءة متتابعة للأبيات، أي أن الشاعر قد استطاع بهذا الأسلوب أن يكون بناءً متلاحماً يصبح فيه كل بيت من الأبيات لبنة بناءة تسهم في تشكيل وحدة المعنى الذي أراد الشاعر توضيحه والتعبير عنه بقول: «وقد يجيء الشيء من هذا القبيل يتوهم فيه أن إحدى الجملتين أو الجمل تنفرد وتستعمل بنفسها تشبيهاً وتمثيلاً، ثم لا يكون كذلك عند حسن التأمل، مثال ذلك قوله:

كما أبرقت قروماً عطاشاً غمامة

فلما رجاوها أقشمت وتجلت (٤٢)

والأبيات في هذا المعنى في شعر كثير هي:

وإني وتهبامي بعزة بعدما

تخليت مما بيننا وتخلت

لك المرتجي ظل الغمامة كلما

تبوأ منها للمقبل اضمحلت للمفيل

كأنني وإياها سحابة محمل

رجاها، فلما جاوزته استهلكت (٤٣)

ونلاحظ في قول الشاعر: وإني وتهبامي... إلخ البيت أن التركيب قد تم من حيث الوزن، ولم يتم من حيث المعنى، فخير «إن» في قوله: «وإني وتهبامي» لم يرد إلا في البيت الذي تلاه وجاء بعده، وهذا يعني أن البيتين في تركيبهما يفتقر كل منهما في تمام معناه إلى ما بعده وما قبله. وقد جاء تعليق عبدالقاهر على بلاغة التمثيل التي أسهمت في بنية النسيج الشعري لهذه الأبيات كالتالي: «وقد يمكن أن يقال: إن قولك: «أبرقت قوماً عطاشاً غمامة»، تشبيه مستقل بنفسه، لا حاجة به إلى ما بعده من تمام البيت في إفادة المقصود الذي هو ظهور أمر مطمع لمن هو شديد الحاجة، إلا أنه، وإن كان كذلك، فإن حقنا أن ننظر في مغزى المتكلم في تشبيهه، ونحن نعلم أن المغزى أن يصل ابتداءً مطمعاً بانتهاء مؤسس، وذلك يقتضي وقوف الجملة الأولى على ما بعدها من تمام البيت»^(٤٤).

فإن قيل: ظاهر كلام عبدالقاهر هنا لا يتجاوز الكلام على التأليف والنظم في إطار وحدة البيت الشعري الواحد. فالجواب: أن نستمع إليه بعد هذا قائلًا: «ووازن هذا أن الشرط والجزاء حملتان، ولكننا نقول: إن حكمهما حكم جملة واحدة، من حيث دخل في الكلام معنى يربط إحداها بالآخرى، حتى صارت الجملة كذلك بمنزلة الاسم المفرد في امتناع أن تحصل به الفائدة. فلو قلت: «إن تأتني» وسكت، لم تغد كما لا تغيد إذا قلت: «زيد» وسكت، فلم تذكر اسماً آخر ولا فعلاً، ولا كان متوياً في النفس معلوماً من دليل الحال.»^(٤٥).

وعندي أن كلامه هذا بشأن حملتي الشرط والجزاء، وأن حكمهما حكم جملة واحدة، من حيث دخل في الكلام معنى يربط إحداها بالآخرى، لا يمتنع معه أن تكون إحداها في بيت والآخرى في بيت آخر تتشكل بموجبهما وحدة جزئية تسهم في تشكيل البناء الكلي للنص. وهنا لا بد أن

نظن إلى مرمى ومغزى نظرية «النظم» والتعليق والتأليف وتوخي معاني النحو بين أجزاء الكلام، عند عبدالقاهر ومراده بقواعد النظم، فهذا المنهج يجري مع صحة تفسير انتلاف المعاني المدفوع بعاطفة المتكلم وسياق المقام أو ما يسميه البلاغيون بمقتضى الحال.

ومعلوم أن عبدالقاهر في «الأسرار» و«الدلائل» لم يصرح برفضه لفكرة «التضمين»، بل نراه يستحسن ويستجيد في غير موضع من كتابيه المقطوعات الشعرية التي جاءت فيها ظاهرة التضمين. وفي رأبي - كما كان في رأي عبدالقاهر على أقوى احتمال - أن النظم حين يوصف بأنه صحيح أو فاسد، أو بأنه جيد أو ردي، فإن السبب في ذلك لا يرجع إلى وجود ظاهرة التضمين أو عدمها، بل يرجع في الدرجة الأولى إلى صحة التأليف والنظم والتعليق أو **فساده أو إلى** جودته أو رداءته. أي أن الأمر في ذلك كله إنما يرجع إلى قدرة المتكلم على توخي معاني النحو وقوانينه وأحكامه بين أجزاء الكلام^(٤٦).

كما نراه يشرح صفة «النظم» بقوله: «واعلم أن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن، كالأجزاء من الصيغ تتلاقح وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحدق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات...»^(٤٧) ثم نراه يستشهد على صحة النظم بشواهد عدها من محاسنه، كقول أبي حفص الشطرنجي، على لسان عليه أخت الرشيد، وقد كان الرشيد عتب عليها، وفي الأبيات ظهر أسلوب التضمين واضحاً جلياً؛ فجواب «لو» الواقعة في البيت الأول لم يرد إلا في البيت الثاني، والأبيات هي :

لو كان يمنع حسن الفعل صاحبه
 ممن أن يكون له ذنب إلى أحد
 كانت عليه أبرى الناس كلهم
 ممن أن تكافأ بسوء آخر الأهد
 ما أعجب الشيء ترجوه فتحرمه !
 قد كنت أحسب أنني قد ملأت يد (٤٨)

كما نراه في معرض حديثه عن محاسن «النظم» يسوق العديد من
 الشواهد الشعرية، من بينها قول إبراهيم بن العباس:
 فلو إذ نبأ دهر، وأنكر صاحب
 وسلط أعداء، وغاب بصير
 تكون عن الأهواز داري بنجوة
 ولكن مقادير جرت وأمرور
 وإنني لأرجو بعد هذا محمداً
 لأفضل ما يرجى أخ ووزير (٤٩)

وجاء في تعليقه على هذه الأبيات قوله: «فإنك ترى ما ترى من
 الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثم تتفقد السبب في ذلك، فنجد
 إنما كان من أجل تقديمه الظرف الذي هو «إذ نبأ» على عامله الذي هو
 «تكون»، وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبأ دهر = ثم
 أن قال: «تكون» ولم يقل «كان» ثم أن نكر «الدهر» ولم يقل: فلو إذ نبأ
 الدهر، ثم أن ساق هذا التذكير في جميع ما أتى به من بعد = ثم أن قال:

« وأنكر صاحب » ولم يقل: وأنكرت صاحباً = لا ترى في البيتين الأولين شيئاً غير الذي عدده لك تجعله حسناً في «النظم»، وكله من معاني النحر كما ترى. ^(٥٠)

قلنا: وظاهرة التضمن هنا جاءت في اللجوء إلى الربط النحوي بين البيتين الأولين، فعامل الظرف: «تكون» لم يرد إلا في البيت الثاني، بحيث فصلت القافية بين جزئي الجملة الواحدة، فلم يكتمل المعنى في البيت الأول وإنما اكتمل بمجيء الثاني. وقد عد عبدالقاهر تقديم الظرف الذي هو «إذ نبا» في البيت الأول على عامله الذي هو «تكون» في البيت الثاني من معاسن النظم والتأليف كما ذكر. ألا ترى أن هذه قد بنيت على تلك وجعلت بسبب منها؟! وأن افتقار البيت الأول إلى البيت الثاني في تمام معناه لم يكن عيباً، بقدر ما كان من البلاغة والحسن بمكان؟!.

كما نراه يؤكد أن المعاني الشريفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، يقول: «فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثان على أول، ورد تال إلى سابق. أفلمست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله:

* كالهدر أفرط في العلو * ^(٥١)

= إلى أن تعرف البيت الأول، فتتصور حقيقة المراد منه ووجه المجاز في كونه دائماً شاسعاً، وترقم ذلك في قلبك، ثم تعود إلى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال الهدر، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى، وترد البصر من هذه إلى تلك، وتنتظر إليه كيف شرط في العلو الإفراط، ليشاكل قوله: «شاسع»، لأن الشسوع هو الشديد من البعد، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب فقال: «جد قريب»؟ فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر، وبأن المعنى لا يحصل لك إلا بعد انبعاث منك في طلبه، واجتهاد في نيله» ^(٥٢).

وإذا كان الأمر أن لا ينقطع البيت عن السياق الذي يرد فيه، فمن الأولى - في رأينا - ألا ينظر إلى البيت المفرد وإن شكل بمفرده من حيث المبنى والمعنى وحدة فنية - منقطعاً عن سياقه اللغوي والفني الذي يمثل في نهاية الأمر جزءاً من معناه.

ومع التسليم بأن البحث العلمي ينبغي أن يكون حذراً في إطلاق التعميمات، فإن النظر إلى البيت الشعري ضمن التركيب الذي يرد فيه والسياق الذي ينبت ويتفرع فيه، أولى من النظر إليه مفرداً. يقول عبدالقاهر: «والبيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب، والجمهرة الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، وأملأ بالزيس، منها لو أفردت عن النظائر، وبدت فذة للنظار»^(٥٣).

ونحن نفهم من كلامه هذا أن ما قد يحدثه أسلوب التضمن من الترابط بين الأجزاء المكونة للنص الشعري وفق قواعد «النظم» يزيد من التلاؤم والتناسب بين الأجزاء المكونة للسجع الشعري حين يتناصر البيت وسابقه ولاحقه في التعبير عن مراد المتكلم، مما يؤدي إلى تماسك البناء الشعري وترابطه، فالتتابع والتسلسل في الأفكار يظهر بصورة جلية في القدرة على التعبير بصورة تجري مع المنطق السليم لمعاني النحو. فالأداء الجيد يمثل قدرة صاحبه على التفكير السليم والقدرة على التوصيل بالطريقة التي يراها تعبر عن أفكاره ومشاعره، الأمر الذي يفسح المجال أمام المتلقي في أن يعيد تشكيل البناء نفسه، حين يتأمل ببصيرة نافذة العناصر التي يتكون منها النص. ذلك أن دلالات الألفاظ غير متناهية^(٥٤)، وأن اللغة في مجملها إنما تنطوي على طاقات كامنة، لا مجرد مجموعة من المفردات والعبارات المجردة.

ثالثاً : التضمن عند النقاد والبلاغيين بعد عبدالقاهر

بعد ظهور نظرية «النظم» وتوخي معاني النحو عند عبدالقاهر لم نجد من النقاد والبلاغيين الذين أتوا بعده من نظر إلى ظاهرة التضمن في الشعر نظرة سلبية، فهذا فخر الدين الرازي (ت ٦٠٦هـ) في نهاية الإيجاز يمجّد ويستحسن ظاهرة ترابط أجزاء الكلام وتلاحم تراكيبه، ويرى ذلك دليلاً على «قوة الطبع، وجودة القريحة، واستقامة الذهن، وكلما كان أجزاء الكلام أقوى ارتباطاً وأشدّ تحاماً، كان أدخل في الفصاحة»^(٥٥).

أما السكاكي (ت ٦٢٧هـ) ، فقد عرض في «مفتاح العلوم» لظاهرة التضمن وقال: «وأما التضمن، والمعدود في العيوب، وهو تعلق معنى آخر البيت بأول البيت الذي يليه، على نحو قوله:

وسائل قبيلاً بها والريحاب

وسائل هـوازن عنا إذا ما

لقيناهم كيف نعلو لهم

بييض تغلق بييضاً وهاماً»^(٥٦)

ثم عقب على ذلك بقوله: «واعلم أن لك في كثير من عيوب القافية أن تكسرها بهذا الطريق ما يبرزها في معرض الحسن ، ثم أن تشفع في اختلاف التوجيه، فتضم ثم تكسر ثم تفتح ، أو أي وضع شئت غير ما ذكرت. ثم تراعي ذلك الوضع إلى آخر القصيدة، أو في اختلاف الإشباع أو غيرهما كما فعل الخليل قدس الله روحه بالتضمن حيث التزمه، فانظر كيف ملح ذلك:

ياذا الذي في الحب يلحى أما
 والله لو حملت منه كسما
 حملت من حب رخييم أما
 لمت على الحب ، فسدعني وما
 أطلب أنني لست أدري بما
 أحسبت إلا أنني بينما
 أنا بباب القصر في بعض ما
 أطلب من قصرهم إذ رما
 شبه غزال بهمام فما
 أخطأ بهما ولكنما
 عينا سهماً له كلمما
 أراد قتلي بهما سلماً (٥٧)

أما ابن الأثير في المثل السائر، فقد عرض لمسألة التضمن في الشعر وذكر أن منه الحسن ومنه المعيب، وقال: «هذا النوع فيه نظر بين حسن يكتسب به الكلام طلاوة، وبين معيب عند قوم، وهو عندهم محدود من عيوب الشعر... وهو عندي غير معيب، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني، فليس ذلك بسبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحدهما بالآخرى، لأن الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما

يقع في الوزن لاغير»^(٥٨). ثم نراه يسوق أمثلة من القرآن الكريم يشتد ارتباط أول متهما بشأن، بل إن ابن الأثير «يخطو خطوة جريئة في هذا المضمار عندما يرفض اعتبار التضمن عيباً فنياً في القصيدة، وهو يقصد «تضمن الإسناد» وذلك يقع عنده في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنشور، على أن يكون الأول منهما مسنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه، ولا يتم معناه إلا بالثاني»^(٥٩).

ولعل ما ذكره ابن الأثير بشأن الفاعلية الشعرية لظاهرة التضمن، ومسألة القصيدة المتكاملة الأجزاء، «كانت دافعاً لكثير من الدارسين خلال القرنين السادس والسابع لكي يعطوا موضوع القصيدة المتكاملة المتصلة الأجزاء عناية كبيرة فاهتموا بتأصيل وتعميق مباحث نقدية وأوها تتصل بوحدة القصيدة وتربطها، فدرسوا مطلع القصيدة وحسن بدنها، وحسن التخلص، والاقتضاب، وحسن الختام. محاولين استخلاص العناصر التي تجعل من هذا العمل الفني كلاً متلاحماً برغم وجود الفاصل الموسيقي المتمثل في القافية»^(٦٠).

ومن الأمثلة الشعرية التي ساقها ابن الأثير دليلاً على استحسانه لفاعلية التضمن قول امرئ القيس:

فقلبت له لما تمطى بصلبي

وأردف أعرجاً زناً بكل كل

ألا أيها الليل الطويل ألا المحلى

بصبح وما الإصباح منك بأمثل

وقول الشاعر:

أن نوردها، قال: «فلا يخلو الأمر... من أن تكون الكلمة الواقعة فيها القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها، أو يكون كلاهما مفتقر إلى الآخر، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها، ولا يكون ما بعدها مفتقراً إليها، أو يكون ما بعدها مفتقراً إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه... فالقسم الأول هو المستحسن على الإطلاق...»^(٦٤) ومغزى كلامه «هذا أنه يستحسن ألا تفتقر الكلمة التي فيها القافية إلى ما بعدها، ولم نر منه ما يفيد صراحة أن التضمن عيب على الإطلاق.

أما بدر الدين بن مالك في «المصباح»، فقد عرض لمسألة تلاحم الأبيات الشعرية وتربط أجزائها في باب «المراجعة»^(٦٥)، وأرجع ذلك إلى قدرة الشاعر على ربط المعاني والأفكار بحيث تتكامل الجمل ويتعلق بعضها ببعض. وأشار إلى أن الترابط بين الأبيات يستدعي أن يكون بينها علاقات وثيقة تربط البيت بسابقه ولاحقه.

كما وقف السجلماسي من مسألة التضمن موقفاً يشبه موقف ابن جني والأخفش من حيث القول بجوازه من غير قبح^(٦٦).

رابعاً: التضمن ووحدة القصيدة عند النقاد المعاصرين:

تري الدكتوروة حياة جاسم محمد أن من أقوى المطاعن التي توجه إلى القصيدة العربية، والتي تعتبر مخلة بوحدها العضوية، أن البيت بها وحدة قائمة بذاتها، لا ترتبط بما قبلها ولا بما بعدها. وقد أرجعت السبب في هذا إلى أن المستشرقين الذين ظهر هذا الرأي واضحاً جلياً في دراساتهم للقصيدة العربية بحكم ثقافتهم الغربية وتثقلهم للنقد الغربي قد وجدوا الفرق واضحاً بين طبيعة البيت في القصيدة العربية والقصيدة في الشعر الغربي^(٦٧). وقالت: «وما يتصل بالاستقلال البيت في القصيدة

العربية الحديث عن التضمين.... وهو أن تتعلق قافية البيت بما بعده على وجه لا تستقل بالإفادة»^(٦٨) وتقول: «ونحن نجد أن التضمين ألصق بالنقد منه بالشعر، فالنقاد هم الذين قرروا القاعدة الصارمة لذلك، وتزمتوا في المطالبة بتطبيقها، أما الشعر العربي فأكثر جريئاً مع الطبع، والشاعر يصل البيت بالذي يليه متى وجد ذلك ضرورياً»^(٦٩).

وإلى مثل هذا الرأي ذهب الدكتور موسى سامح ربايعه فقال: «يبدو أن التضمين يمثل مظهراً من مظاهر الفرق بين موقف الشاعر وموقف الناقد، فقد وجدت هذه الظاهرة منذ أن وجد الشعر، واستمرت في العصور اللاحقة على الرغم من سلطة النقاد الذين نظر معظمهم إلى هذه الظاهرة نظرة سلبية، وكأن موقف النقاد السلبي من هذه الظاهرة ماهر إلا تدخل واضح في عملية الإبداع، وفي بناء النص الذي يسهم التضمين في بناء نسجه اللغوي بشكل واضح»^(٧٠). كما يرى أن التضمين من الأدوات التي تتدخل في منح النص ملامح التعاسك والترابط^(٧١).

على أن ظاهرة التضمين عند النقاد المعاصرين لا تخرج عن مسألة اللجوء إلى الربط النحوي بين الأبيات المتتالية، بحيث تفصل القافية بين جزئي الجملة الواحدة، وهذا ما أسماه القدامى بالتضمين، كما أشار البحث سابقاً، ماعداً قدامة بن جعفر الذي أطلق صفة «البيت المبتور» على البيت الذي يفتقر إلى ما يليه في تمام معناه أو ميناء النحوي.

وقد دعا الرومانسيون إلى وحدة التجربة الشعرية في الموضوع ووحدة العمل الأدبي (Organic Unity)، ومراعاة الترابط والتلازم بين العناصر المكونة للقصيدة، بحيث لا يشعر القاريء بالقطيعة والبتير بين الفكرة والفكرة والصورة والصورة مما يشكل جمال السياق وحسن النسق^(٧٢). وعندني أن هذا لا يتعارض مع وحدة البيت في الشعر العربي، كما أن

القافية لاتقف حجر عشرة في سبيل وحدة الأبيات التي تقود إلى وحدة معنى. ولاغيل إلى الأخذ بقول من يرى أن التضمين ماهر «إلا محاولة لتكسير الطقوس الشعرية الخاصة بقدمية السطر والقافية»^(٧٣).

يقول الأسلوبيون الآن: «ليست اللفظة الواحدة إلا حلقة في سلسلة التركيب التي تتكون منها اللغة والتي تحتفظ للناس بشمار تجاربهم مقطرة ومركزة في شكل رموز»^(٧٤).

إذا تراكم المعنى في ذهن الشاعر، وتم التعبير عنه بطرق نحوية تسمح لبناء تراكمي أكبر لاتتسع له دائرة البيت الشعري الواحد، فليس ثمة من بأس أن يكون في التركيب إدخال معان جديدة وإقحام صور أخرى لها صلة وثيقة بنية النص المعبر به. فلا ضير أن يفنقر البيت إلى مايليه في تمام معناه أو مبناء النحوي **مادام الأمر في بنائه يعود إلى عاطفة تدفعه من قبل المتكلم ويستدعيه سياق المقام** وصفتضى الحال. هذا مالا يدفعه عاقل، فالنص الأدبي يتراكم حين تترايط أجزاؤه وتلاحم فقره وتكون هذه بسبب من تلك. وليس للشاعر أن يحل بالنظام النحوي الذي تسير عليه منطقية اللغة، غير أن له حرية اختيار الطريقة التي يعبر بها عن أفكاره ومشاعره، فله أن يختار طريقة البناء والاسناد والربط والتعليق والنظم. وهذا ما يجعل الوحدات اللغوية التي يختارها الشاعر تميزه عن غيره، فيبرز بها أسلوبه، وتظهر بها قدرته على التعبير والتصوير وشد انتباه المتلقي وإثارة التوقعات. ألا ترى فاعلية التضمين في بناء المعنى وتصويره على هياكل هندسية لغوية في مثل قول الشاعر^(٧٥):

كأن القلب ليلة قـليل بـغـدى

بـليلى العـامـرية أو يـراح

قطاة عزها شرك فـهـاتت
 لـجـاذبه وقـبـد علـق الجـناح
 وبلاغة التلاحم والترابط في قول دعبل^(٧٦) :
 فوالله ما أدري بأي سهامها
 رمستني ، وكل عندنا ليس بالمكدي
 أبا الجيد ، أم مجرى الوشاح ، وإنني
 لأتهم عينيها مع الفاحم الجمعد
 تأمل بلاغة النظم ودقة التصوير ، وشدة الترابط والتلاحم والتواشج ،
 بين العناصر المكونة للأبيات التالية^(٧٧) :
 لو أن ما أنتم فيه يدوم لكم
 ظننت ما أنا فيه دائماً أبداً
 لكن رأيت الليسالي غير تاركسة
 مما سر من حادثٍ أو سساءٍ مُطرداً
 فـقـبـد سـكـنتُ إلى أني وأنكم
 سنستجسدُ خلاف الحالتين غداً
 وفي قول سوار بن المضرب ، أحد بني سعد بن كلاب^(٧٨) :
 ألم ترني ، وإن أنبـهـاتُ أني
 طويت الكشح ، عن طلب الغـوانـي^(٧٩)
 أحبُّ عُـمـانَ ، من حبِّي سُلَيْمى
 وما طُبّي بحب قـرى عـمـان

وتصفح عن ذي جهلها ونحوطها
وتقمع عنها نخرة المتبهّد
وتنزل منها بالمكان الذي به
يُرى الفضل في الدنيا على المتحمّد
فليست ، وإن علّلت نفسك بالنسي
بذي سُوددٍ يادٍ ولا كُرب سِيد
لعمرك ما يخشى الجليس تفحشي
عليه ، ولا أنأى على المتسودّد
ولا أبتغي ودّ امرئٍ ؛ قلّ خبيّره
وما أنا عن وصل الصديق بأصيد

الهوامش

- (١) لسان العرب لابن منظور، بيروت، دار صادر، د.ت، مادة: «ضمن».
- (٢) ينظر: الوافي في العروض والقوافي، ص٢٤٨.
- (٣) المرجع السابق، ص٢٩٢-٢٩٣، وينظر: «ظاهرة التضمن العروضي في شعر الأعشى»، مقال للدكتور موسى سامح رباحه في مجلة جامعة الملك سعود، ٨، الآداب (١)، ص٧٨.
- (٤) المرجع السابق، وينظر: «كتاب اللمعة في صفة الشعراء» لابن الأثير، تحقيق عبد الهادي هاشم، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، ٣٠، ج٤، (١٩٥٥م)، ص٦٠٧.
- (٥) ينظر: مقاييس اللغة لابن فارس، مادة: «بيت»، وكشاف اصطلاحات الفنون تحقيق الدكتور لطفي عبد البديع.
- (٦) طبقات ابن سلام، ص٣٠٥، وينظر: بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص٣٣٩.

- (٧) البيان والتبيين ٦٨/١.
 - (٨) المرجع السابق، وينظر ٢٢٨/١، ٣٠٦.
 - (٩) المرجع السابق ٦٦/١-٦٧.
 - (١٠) الشعر والشعراء ٦٤/١-٧٠.
 - (١١) الصناعتين ٥٩.
 - (١٢) إعجاز القرآن، ص ٢٢١-٢٢٢.
 - (١٣) قواعد الشعر، ص ٧٩.
 - (١٤) نقد الشعر، تصحيح برنابيك، لندن ١٩٥٦ م، ص ١٤٠. وينظر تحقيق كمال مصطفى، طبعة الخانجي، ط الثانية ١٩٦٢ م، ص ٢٥٢-٢٥٤، وتحقيق محمد عبدالنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٧٩ م، ص ٩.
 - (١٥) نقد الشعر، ص ٢٥٢-٢٥٣.
 - (١٦) العقد الفريد ٣١٤/٦-٣١٥.
 - (١٧) المرجع السابق، وينظر وحدة القصيدة في الشعر العربي، ص ٦٨-٦٩.
 - (١٨) البرهان في وجوه البيان، ص ١٤٦.
 - (١٩) الموشح، ص ٢٥.
 - (٢٠) المصون في الأدب، ص ٩٠-٩١.
 - (٢١) مقدمة ديوان الحماسة ١/١٨.
 - (٢٢) كتاب الصناعتين، تح. محمد قسيحه ص ٤٧، وينظر معجم المصطلحات البلاغية، ج ٢، ص ٢٦٠-٢٦٣، و«ظاهرة التصنيف العروضي في شعر الأعشى»، ص ٧٨.
 - (٢٣) ينظر: «ظاهرة التصنيف العروضي في شعر الأعشى»، ص ٧٨.
 - (٢٤) العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تح. د. محمد قرقزان ١/٣٢٢.
 - (٢٥) المرجع السابق ١/٣٢٢.
 - (٢٦) المرجع السابق، تح. محمد محي الدين عبدالحفيد ٢/٢٦١-٢٦٢.
 - (٢٧) ورد الحديث عنها عند الكلام على رأي ابن عبيدريه عن التصنيف، ص ٨ من هذا البحث.
 - (٢٨) «ظاهرة التصنيف في شعر الأعشى»، ص ٧٩.
- (29) J.H. Van Gelder, Breaking Rules for fun: Making Lines That Run. On Enjambment in Classical Arabic Poetry, PP. 25-28.
- E. Wagner, Grundzüge : ص ٧٩ نقلاً عن :
der klassischen Dichtung Band I, 1987, P. 151
- (٣٠) الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية لحسين المرصفي ٢/٤٦٤، وينظر أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب، ص ٥٦، وحياتة جاسم محمد: وحدة القصيدة في الشعر العربي، ص ٢٥١.

(٣١) ينظر على سبيل المثال: قضية الشعر الجديد، محمد التويهي، ص ٢٧٨، بناء القصيدة في النقد العربي القديم لبوسف حسين بكار، ص ١٩٠، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، لرجاء عيد، ص ١٤٨، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي لحياة جاسم محمد، ص ٢٤٧، وينظر مناقشة سيد البحراوي لظاهرة التضمن في بحثه: «التضمن في العروض والشعر العربي»، ص ٩١-٩٧، وينظر كذلك مناقشة سامي سامح ربابه لظاهرة التضمن في بحثه: «ظاهرة التضمن العروضي في شعر الأعشى»، ص ص ٧٧-١٠٣.

(٣٢) لم يكن عبدالقاهر أول من تنبه لفكرة النظم، فقد سبقه إلى ذلك الجاحظ الذي ألف كتابا عنوانه نظم القرآن لكنه لم يصل إلينا، ثم جاء بعده أبو علي الجبائي وابنه أبوهاشم، والخطابي، والباقلاني، والقاضي عبدالجبار. وإنما عبدالقاهر هو الذي جعل من الفكرة نظرية متكاملة ولهذا تنسب له.

(٣٣) ينظر: نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، للدكتور مصطفى حميدة، ص ١٩.

(٣٤) أسرار البلاغة ص ٢٤، والأنساب تروى لكثير، وليريد بن الطثرية، ولعقبة بن زهير بن أبي سلمى، ينظر تحريرها في ديوان كشمس، وينظر دلائل الإعجاز: ٧٤، ٧٥، ٢٩٤، ٢٩٦.

(٣٥) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٣٦) دلائل الإعجاز، ص ٩٣.

(٣٧) دلائل الإعجاز، ص ٨٧.

(٣٨) المصدر السابق، تحقيق محمد عبده ورميله، القاهرة، ١٩٦١م، ص ٣٤٥.

(٣٩) المصدر السابق، ص ٣٤٧، وانظر المقاربة اللطيفة التي عقدها الدكتور مصطفى حميدة في كتابه: نظام الارتباط، ص ٢١٢، بين كلام عبدالقاهر هذا وتعريف لارسون J. W. Larson وجونس R.L Jones للقدرة اللغوية بأنها «القدرة على الإبلاغ على نحو صحيح في أية شكلية لغوية تكون وثيقة الصلة بالمطالب الإبلابية للسياق».

(٤٠) دلائل الإعجاز، ص ٥٥.

(٤١) المصدر السابق، طبعة شاكر، ص ٣٦٠.

(٤٢) أسرار البلاغة «طبعة شاكر»، ص ١١٠.

(٤٣) المصدر السابق، وينظر تعليق الشيخ محمود شاكر على هذه الأبيات وغيرها في الحاشية رقم «٢» من الصفحة نفسها.

(٤٤) أسرار البلاغة ص ١١٠-١١١.

(٤٥) المرجع السابق، ص ١١١، وينظر في المرجع نفسه، وقد استطرده عبدالقاهر في بيان فاعلية التشابك والتداخل والتلاحم بين الجمل، لا كما جاء وافق، بل وفق قواعد النظم وتوخي معاني النحو، وقد أكد بذلك وجوب الانسجام الوظيفي والدلالي في ارتباط

الجملة واقتصارها إلى جملة أخرى، ووجوب أن يتعلق الحكم بمجموعتهما - المرجع السابق،

ص ١١٢

(٤٦) ينظر دلائل الإعجاز ص ٨١.

(٤٧) المصدر السابق، ص ٨٨.

(٤٨) المرجع السابق، ص ٩٠. وقال أبو فهر في حاشية الدلائل: أسقط الشيخ (يعني

عبدالقاهر) رحمه الله بيتاً يقوم عليه معنى البيت الرابع، وهو:

مالي إذا غبت لم أذكر بوحدة وإن سقطت فطال السقم لم أعد

(٤٩) المرجع السابق، ص ٨٦.

(٥٠) المرجع السابق.

(٥١) من قون البحرني:

دان على أيدي العفنة، وشاسع

عن كل نمد قسي السندى وضرب

كالبدر أفسرط في العلبو وضرب

للعصاة الباريس حسب قريش

وينظر: أسرار البلاغة ص ١١٦ والستان بينهما عصرة وتربط وتلاحم، وليس في

بناتها تضمين عر أر من تعاقبهما **رداً على** من يرى أن الشعر العربي شعر البيت

المستقل، وأن القاصد يقف حجر عثره أمام ترابط أجزاء النص الشعري.

(٥٢) أسرار البلاغة ص ١٤٤ - ١٤٥

(٥٣) أسرار البلاغة، ص ٢٠٦

(٥٤) التكت في إعجاز القرآن للرئيسي باب حسن البدن، وسطر نهاية الإيجاز في دراية

الإعجاز للركري ص ١١٠.

(٥٥) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز ص ١١٠. وسطر كلامه في باب التفريق المفرد،

والسؤال والجواب، المرجع السابق، ص ١١٤، ١١٥ وما بعدها.

(٥٦) مفتاح العلوم، طبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٣٧هـ - ١٩٣٧م،

ص ٢٧٣، وينظر طبعة زوزور، ص ٥٧٦ - ٥٧٧.

(٥٧) المرجع السابق، ص ٢٧٣.

(٥٨) المثل السائر ٣/ ٢٠٠ وما بعدها.

(٥٩) اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، للدكتور محمد عبدالمطلب

مصطفى، ص ١٦٩.

(٦٠) المرجع السابق، ص ١٦٩، وسطر المثل السائر ٤/ ١٢، ١١.

(٦١) المثل السائر ٣/ ٢٠٢.

(٦٢) المصدر السابق.

(٦٣) المصدر السابق، وينظر الجبوان ٣/ ١٠٣، والبيان والتنبيه ٣/ ٢٥، وشرح الحاشية

للمرزوقي ٣٥٨/١.

- (٦٤) مهاج البلقاء ، ص ٢٧٦. وينظر بناه القصيدة العربية، ص ٢٤٧-٢٤٨.
- (٦٥) المصباح، ص ٢٦٤-٢٦٦.
- (٦٦) المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع، ص ٢١٠.
- (٦٧) وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، دار العلوم، الرياض، ط ٢، ١٤٠٦هـ-١٩٨٦م، ص ٢٤٧.
- (٦٨) المرجع السابق، ص ٢٥١. وينظر أحمد حسن الزيات، في أصول الأدب، ص ٥٦.
- (٦٩) المرجع السابق، ص ٢٥١. وانظر ص ٦٨ وما بعدها.
- (٧٠) «التضمن العروضي في شعر الأعشى»، ص ٨٢.
- (٧١) المصدر السابق، ص ١٠١.
- (٧٢) غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٤٥٤. وينظر وحدة القصيدة، ص ٣٥٥.
- (٧٣) البهراوي، «التضمن»، ص ٩٥.
- (٧٤) الإحساس بالجمال، لجورج سانتيانا، ترجمة د/محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص ١٩٠.
- (٧٥) مع أن أباهلال العسكري قد عد الفصل بين المشبه في البيت الأول والمشبه به في البيت الثاني من النصيب المريب، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الجزء الأول من هذا البحث.
- (٧٦) دلائل الإعجاز، ص ٢٨٢، وقد استحسن عبدالقاهر بلاغة هذه الأبيات وسألها، مع شواهد أخرى، دليلاً على دقة النظم وشدة ارتباط ثنائها بأول.
- (٧٧) دلائل الإعجاز ، ص ٩٤.
- (٧٨) في كتاب الاختيارين ، ص ١٠٥ .
- (٧٩) يقال طويت عن ذلك الأمر كشفاً، إذا سُئِلَ عنه.
- (٨٠) شرح ديوان عنترة، المكتبة الثقافية، بيروت، د. ط. د.ت، ص ٦٥.
- (٨١) المرجع نفسه، ص ١٣٨.
- (٨٢) ديوانه، تحقيق وشرح د. حسين نصار، ص ٥٤.

أهم مراجع البحث

- أساس البلاغة ، للزمخشري، تحقيق عبدالرحيم محمود، القاهرة، ١٩٥٢م.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه أبوفهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

- اتجاهات الفزل في القرن الثاني الهجري، للدكتور يوسف حسين بكار، القاهرة.
- اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين، للدكتور محمد عبدالمطلب مصطفى، دار الأندلس، بيروت، ١٤٠٤هـ-١٩٨٤م.
- إعجاز القرآن، للهاقلاي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- الهرهان في وجوه البيان، لابن وهب الكاتب، تحقيق د/ حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٦٩م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، للدكتور صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢م.
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، للدكتور يوسف حسين بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط الأولى ١٩٧٩م، وط الثانية دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣م.
- بنية اللغة الشعرية، لجان كوهن، ترجمة محمد الرلي، ومحمد العمري، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.
- البيان والتبيين، للحافظ، تحقيق عبدالسلام هارون، ط الثالثة، القاهرة، د.ت.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تنظيية لرجاء عيد، مشاة المعارف، ١٩٧٧م.
- «التصميم في المروض والشعر العربي» لسيد السحراري، مجلة فصول، م ٧، ع ٤، ٣، ١٩٨٧م، ص ص ٩١-٩٧.
- الخصائص، لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت).
- دلائل الإعجاز، لعبدالقاهر الجرجاني، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخارجي، القاهرة، ط الثانية ١٤١٠هـ-١٩٨٩م.
- سر القصيدة، لابن سان الحفاجي، تحقيق عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، القاهرة، ١٩٦٩م.
- «ظاهرة التصميم المروضي في شعر الأعشى» للدكتور موسى سامح ربايعه، مجلة جامعة الملك سعود، م ٨، الآداب (١) ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م، ص ص ٧٧-٣.
- العقد الفريد، لابن عديريه، شرح أحمد أمين، القاهرة، ١٩٥٢م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محي الدين عبدالحصيد، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، وتحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٨م.

- في البنية والدلالة: رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية، للدكتور سعد أبو الرصاص، مكتبة معارف الأسكندرية، ١٩٨٨م.
- قضية الشعر الجديد، للدكتور محمد النويهي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧١م.
- والقافية ودورها في التوجيه الشعري، - هادي حمدان، مجلة الأقلام، ع ٧، السنة الرابعة، مارس (آذار) ١٩٦٨م.
- القافية والأصوات اللغوية، لمحمد عوني عبدالرزوق، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧م.
- قواعد الشعر، لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب، شرح محمد عبدالنعم خفاجي، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ١٩٤٨م.
- كتاب الصاعتين، لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢م، وتحقيق مفيد قمبيح، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨١م.
- كتاب القوافي للتنويع، تحقيق محمد عيسى عبدالرزوق، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥م.
- لسان العرب، لابن منظور، بيروت، دار صادر، لبنان، د.ت.
- المثل السائر، لابن الأثير، تحقيق د. أحمد الحوفي وزميله، طبعة دار نهضة مصر، وطبعة دار الرفاعي، الرياض، ١٩٨٤م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، لعبدالله المجنوب، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٥٥م.
- المصباح في علم المعاني والبيان والبدیع، لبدر الدين بن صالح، تحقيق د. حسني عبد الجليل، طبعة القاهرة.
- المصون في الأدب، لأبي أحمد العسكري، تحقيق عبدالسلام هارون، نشر مكتبة الخانجي.
- مفتاح العلوم، للسكاكي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٣٥٦هـ - ١٩٣٧م، وطبعة نعيم زرزور، بيروت.
- المفضليات، للضبي، تحقيق أحمد محمد شاكر وزميله، طبعة دار المعارف.
- مقنعة ابن خلدون، لعبدالرحمن بن محمد بن خلدون، دار القلم، بيروت، لبنان، ط الرابعة، ١٩٨١م.

- نحر بلاغة جديدة ، تحليل كفوري، منشورات نداف، بيروت، ١٩٩٤م.
- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، للدكتور مصطفى حميدة، الشركة العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
- النقد الإحيائي ومجديد الشعر في ضوء التراث، للدكتور عبدالحكيم راضي، دار الشايب للنشر، القاهرة، ط الأولى ١٩٩٣م.
- نقد الشعر - قدامة بن جعفر، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر والمنشئ ببغداد، ط الثانية، ١٩٦٣م.
- التكت في إعجاز القرآن للرؤاسي ، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد حلف الله أحمد ود. رعلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٦٨م.
- الوافي في العروض والقوافي - الخطيب التبريزي، تحقيق عمر يحيى وفخر الدين قباوة، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩م.
- وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، د/ حياة جاسم محمد، دار العلوم، الرياض، ط٢، ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م.
- الوساطة، للقاضي عبدالمزير المرحاني، تحقيق محمد أبوالمصل إبراهيم وزميله، ط/ عيسى الحلبي، مصر

المراجع الأجنبية :

Bates, Structural Continuity in Poetry: Five Pre- Islamic Odes.

Golomb, Hani, Enjambment in Poetry, 1974.

Wagner, "Tadmin" in Der Islam, 24 (1937) 263.



حلّ النظم

أحمد صبرة

لم تحظ فكرة " حل النظم " باهتمام
 في كتب النقد الحديثة ، فقد طرحت
 كأحدى الجزئيات في قضية
 المرققات قديماً ، كما لم يبد فيها في
 أثناء هذا الطرح ما يثير جدالاً
 حولها ، وما يمكن أن يفرع عنها قضايا أخرى ، كما أن القدماء لم
 يختلفوا حولها ، وهو اختلاف - لو حدث - لأثار شهية المحدثين في
 تتبعه ، واستقراء أسبابه ودوافعه .

فلت فكرة " حل النظم " هامشية للأهمباب السابقة ، ولسبب آخر
 مهم هو أن كثيراً من مناهج **الدرس الأدبي** عند العرب خاصة ، لم تكن
 مؤهلة بطبيعة تركيبها ، والآليات التي تتعامل بها ، والأصناف المعرفية
 التي تتحرك من خلالها أن تضطلع ببحث فكرة دقيقة كهذه الفكرة ، يثبت
 ذلك أن البحوث التي تناولت قضية المرققات أهملتها على الرغم من أن
 بحثها في إطار هذه القضية ، ومن منظور المناهج القديمة يعد أمراً
 طبيعياً^(١) ، كما أهملتها أيضاً دراسات الأساليب النثرية عند العرب ،
 ودراسات الكتابة الفنية^(٢) ، وثمة إشارات متناثرة في هذه الكتب إلى
 بعض ما يرتبط بهذه الفكرة^(٣) ، كالحديث عن تماثل نظام البلاغة بين فني
 النظم والنثر ، أو الفرق بين أهداف الغنين ، لكنها إشارات تظل أكثر
 مواءمة للمسياق الذي عرضت فيه منه إلى فكرة لها سياق خاص ،
 ووجهة نظر مختلفة في البحث .

ماذا يعني " حل النظم " ؟ وماذا يعني أيضاً أنه نمط من الحيل
 الأسلوبية ؟ إن تحرير المفاهيم نقطة بدء لا يستطيع تجاوزها هنا لأنها

ستحدد وجهة البحث ، والمسارب التي سيدخل فيها ، وربما توجي أيضاً ببعض نتائجها .

حل النظم يعني في الخطاب القديم " أن يعدد الكاتب إلى شعر ليحل فيه عقد الوزن فيصيره منشوراً ^(١) ، ويساويه هذا المصطلح شهرة ودلالة مصطلح آخر هو " نثر النظم " ، وهو أن يلجأ الناثر إلى أبيات من الشعر تروقه فينقلها إلى سياق النثر ، هذا التعريف يتبادر إلى الذهن حتى دون أن يلجأ الباحث إلى تتبع تجليات الفكرة في الكتب القديمة ، هو تعريف كما يقول المنطقة مفهوم بذاته . لكن السؤال المهم هنا هو : أي شيء ينثر في النظم أو يحل ؟ يتبادر إلى الذهن دون إعانت له أن المنشور ، أو المحلول هو المعنى ، وهو نقطة الالتقاء بين الفنين ، هذا ما يمكن أن نستخلصه من ثلة التعريفات التي جمعها معجم المصطلحات البلاغية ^(٢) .

لكن المعنى ليس قضية يمكن تجاوزها بيسر ، إتنا هنا أمام سياقين مختلفين ، يتم انتقال المعنى من أحدهما إلى الآخر ، فأي شيء ينقل في المعنى ؟ وهل يحتفظ في وسيطة اللغوي الجديد " النثر " بنفس خصائصه في وسيطة القديم " النظم " ؟ وهل ثمة علاقة بين المعنى والوسيط اللغوي نفسه سواء أكان رسالة أو قصيدة ؟ ثم ما دور الوسائل الأخرى للوسيط اللغوي في التأثير على المعنى ؟ والوسائل الأخرى قد تكون الوزن والقافية والصورة وسياق التلقي ، ووسائل أخرى كثيرة نتبينها في حينها .

إن السؤال المركزي في البحث هو عن الكيفية التي ينتقل بها المعنى الواحد داخل وسائط لغوية مختلفة . ما الذي يلجأ إليه الناثر حين ينقل المعنى من النظم ؟ هل يوجز المعنى ؟ أم يفكك أجزاءه ؟ أم ينقله كما هو ؟ وكيف يتم كل هذا ؟

إن المعنى المنقول كان يحيا في سياق لغوي ذي خصائص معينة ، أخذ منه لينقل إلى سياق آخر بخصائص مختلفة . فما الفرق بين الحياتين ؟ وما الفرق بين السياقين ؟ وأما السؤال الأخير الذي يعنى به البحث هو ، ما الذي يلجئ الناثر إلى هذا الحيل الضيق وهو النظم ليمسّطو على معانيه وينقلها إلى حيزه ؟ هنا نجد نمطاً من الحيل الأسلوبية القديمة ، يلجأ إليه الكاتب ليوسع من إمكاناته التعبيرية ، وقد استخدم مستيقن أولمان هذا المصطلح " الحيل " ليعبر به عن الإمكانيات الأسلوبية للغات معينة^(٦) وقد تردد بين وصفه مرة بالحيل الأسلوبية وأخرى بالحيل التعبيرية ، لكن يبدو أنهما عنده مترادفان ، وقد حدد التعبيرية بأنها تشمل عند دارس الأسلوب مساحات كبيرة من السمات اللغوية التي تشترك في شيء واحد ، وهو أنها لا تمس معنى القول : أي المعلومات التي يزديها مساً مباشراً ، فكل ما يتجاوز الجانب الإشاري أو الإعلامي من اللغة فهو داخل في دائرة التعبيرية ، وهذه تشمل الظلال الوجدانية والتأكيد والإيقاع والتوازن وحلاوة الجرس ، وكذلك العناصر الإيحائية التي تضع أسلوبنا داخل عرف لغوي معين (أدبي أو شائع ، أو عامي إلخ) أو تربطه بوسط معين (تاريخي أو أجنبي، أو إقليمي ، أو مهني ... إلخ)^(٧).

إن هناك إمكانيات أسلوبية أو تعبيرية أخرى تحدث عنها أولمان تبدو وثيقة الصلة بما استقر بحثه عند العرب في علم المعاني ، سيعرض لها البحث في حينها ، وهي إمكانيات تزيد مجال البحث عمقاً ، ذلك أن الأمر هنا لا يقتفي ينتبع هذه الحيل الأسلوبية عند الشاعر فقط ، وعرضها على بساط البحث ، بل تتبع هذه الحيل الناجزة حين تنتقل إلى مجال النثر ، ويبحث التحولات التي تطرأ عليها ، والأشكال الجديدة التي تختفي وراءها . لكن هذا البحث لا يتم إلا بعد تتبع الفكرة في سياقها

التاريخي ، وعرض الإطار النظري الذي يتم من خلاله تفصيل هذه الحيل الأسلوبية .

(٢)

تبدو مسألة " حلّ النظم " في التراث العربي من الأفكار التي يرتبط ظهورها بسياق حضاري معين ، شأنها شأن بعض الأفكار والقضايا الأدبية التي لا يستطيع سبر أغوارها تماماً إلا من خلال السياق التي تجلت فيه : قضيتا الأغراض الشعرية ، ونهج القصيدة ، نموذجان لهذا الارتباط الوثيق بين الفكرة والسياق الحضاري ، على الرغم من أن السياق في هذه الحالة الأخيرة امتد قروناً عديدة ، لكن لم تستطع القضيتان أن تصددا بتبدل **هذا السياق الحضاري** ، وإحلال سياق آخر ، له رؤية مخالفة للشعر ، وللموضوعات التي يمكن أن يوغل فيها ، أو التي يكف عنها .

ظهرت الفكرة بعد أن استقر ديوان الإنشاء في أواخر الدولة الأموية ، وأوائل الدولة العباسية ، ونظامه الداخلي ، وتحددت علاقته بالخليفة القائم ، وتحدد الدور المنوط به ، كما تحدت أيضاً شروط يجب أن تتوافر في الشخص ككاتب حتى يتمكن له الالتحاق بديوان الإنشاء .

حين نتحدث عن الجاحظت . ٢٥٥ ، وهو أول من قام بجهد وافر لتأصيل تقاليد للأساليب النثرية على الرغم من أنه لم يكن يوماً ما كاتباً في ديوان الإنشاء نجد إشارات متباعدة لأقوال منشورة أخذت من الشعر ، أو أن يكون الشعر أخذ منها " قال لقمان لابنه : أي بني ، إني قد ندمت على الكلام ، ولم أندم على السكوت ، وقال الشاعر :

ما إن ندمت على سكوتي مرة ولقد ندمت على الكلام مراراً^(٨)

لا يعلق الجاحظ على مثل هذه الإشارات ، بل يوردها على أنها مما استقر للأساليب الشعرية أو النثرية ، ومما هو جازل لكلا الفئتين .

ابن قتيبة (ت : ٢٧٦) ، وهو أول من ألف في " أدب الكاتب " لا يورد مسألة حل النظم ضمن المعارف التي يجب على الكاتب أن يقوم بها ، على الرغم من اهتمامه بالشعر ، وتأليفه كتاباً كاملاً عن الشعر والشعراء ، يظن أنه ألفه خصيصاً لأجل الكتاب دليلاً على أن معرفة الأساليب الشعرية لديه هي من المعارف الأساسية لأي كاتب^(١).

أما قدامة بن جعفر (ت : ٣٣٠) فلا ندري ما إذا كان أشار في كتابه عن " الخراج وصناعة الكتابة " عن هذا الموضوع أم لا^(٢)، فالجزء الأساسي من الكتاب مفقود ، وما طبع منه يبدأ تقريباً من منتصفه ، وإن كان من المظنون أن قدامة لم يلتفت إلى هذه المسألة اتفاقاً مع إعماله لموضوع السرقات في كتابه " نقد الشعر " .

ابن طباطبا (ت : ٣٢٢) هو أول من أشار إليها إشارات صريحة في " عيار الشعر " ، وإشاراتُه تتسق مع تصوره للشعر الذي كان يربطه دوماً بالرسائل ، ويؤكد في أكثر من موضع على أن الشاعر يجب أن يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرفاتهم في مكاتبتهم ، فإن للشعر فصلاً كفصول الرسائل^(٣) ، وهو لذلك يرى أن ملكية المعنى ملكية شائعة لا تحصر في فن أو شخص ، ولا يتهم الشاعر حين ينقل المعنى عن غيره ، لذلك فإن وجد معنى لطيفاً في المتنثور من الكلام وفي الخطب والإشارات والرسائل والأمثال ، فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن^(٤) ، والإشارة المسابقة أول إشارة لهذا الموضوع ، والملاحظ فيها الاتجاه العكسي في حركة المعنى ، فمسألتنا هي النثر المنظوم ، أما ابن طباطبا فيتحدث هنا عن نظم المتنثور ، يورد أيضاً في الكتاب رد للعتابي عن سؤال : بما قدرت على البلاغة ؟ فيقول : بحل معقول الكلام،

فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول^(١٣). نجد هنا في إشارة ابن طباطبا ، وفي رد العتابي تصوراً شاع في النقد العربي بفضل الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق^(١٤)، نجد أيضاً تسامحاً ملحوظاً في موضوع المرفقات لكن ابن طباطبا لم يتتبع المسألة إلى أكثر مما عرض، لقد كانت في حاجة إلى كتاب يتحدث عن فنون النثر ، وما يحتاجه الناثر في صناعته ، ولقد قام بهذه المهمة أواخر القرن الرابع أبو هلال العسكري (ت : ٣٩٥) الذي كان أول من فصل الحديث في هذه المسألة تفصيلاً مهماً في " الصنائع". لقد اطلق العسكري من نفس فكرة الجاحظ عن المعاني المطروحة في الطريق ، فرأى أن هناك تداولاً للمعاني ، أطبق المتقدمون والمتأخرون عليها - حسب رأيه^(١٥). ومحك الرداءة في هذا التداول أن يأخذ الأديب المعنى بلغظه كله ، أو يأخذه فيفسده ، ويقتصر فيه عن تقديمه ، لقد كان العسكري مشغولاً في أثناء حديثه عن تداول المعاني بقضية المرفقات ، وقد حاول أن يرسم للشاعر أو الكاتب طرقاً في هذا التداول ، تختفي بها آثار سرقته ، فللشاعر أو الكاتب أن يأخذ معنى من نظم فيورده في نثر ، أو نثر فيورده في نظم ، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح ، أو في . . . يج أينقله إلى وصف^(١٦)، وهكذا . لم يكتف العسكري بالتنبيه على هذا الطريق الجديد القديم ، بل أورد في كتابه حشداً من النماذج التي يتم فيها تداول المعنى بين النظم والنثر^(١٧). ثم انتقل نقلة جديدة تحدث فيها عن طرق تداول المعنى الواحد ، والكيفية التي ينتقل بها من النظم إلى النثر، وقد حددها في أربعة ضروب :

- ضرب منها يكون بإدخال لفظة بين ألفاظه .

- وضرب ينحل بتأخير لفظة منه ، وتقديم أخرى فيحسن

محلوله ويستقيم .

- وضرب منه على هذا الوجه ، ولا يحسن ، ولا يستقيم .

- وضرب تكسو ما تحله من المعاني كلفاظاً من عندك ، وهذا أرفع درجاتك^(١٨).

هذا النص يثير مشكلات تخص مفهوم المعنى المتداول ، ودرجة التطابق بين الصياغتين ، ودرجات الحسن أو القبح ، ومعنى الإبداع الأدبي ، والمفاهيم التي يتحرك فيها في القرن الرابع ، لكن العسكري لا يتقدم خطوة في تحليل هذه الأضرب ، ولا كان معنياً بتتبع التغييرات التي قد تطرأ على المعنى نتيجة إعادة صياغته ، لقد أورد الأمثلة تاركاً للقارئ تحليلها ، واستخلاص النتائج منها ، وتاركاً أيضاً الإجابة عن كثير من الأسئلة التي تطرأ جراء هذا التحليل .

إن حل النظم يعني لديه الاتساع في التركيب ، كما أن نظم المحلول يعني العكس ، أي الإيجاز منه ، والاختصار ، هذه رؤيته التي نص عليها في كتابه في أثناء حديثه عن سهولة حل المنظوم ، أو نظم المحلول ، مقارنة بابتدائهما " لأن المعاني إذا حلت منظوماً ، أو نظمت ملثوراً حاضرة بين يديك ، تزيد فيها شيئاً فينحل ، أو تنقص منها شيئاً فيننظم^(١٩) .

فما طبيعة هذا الشيء الذي يزداد أو ينقص من المعنى ؟ وهل يبقى المعنى كما هو في الحالتين ؟ هناك نص للعسكري يلقي ضوءاً على هذه النقطة حين يتحدث عن أن من النظم ما لا يمكن حله أصلاً بتأخير لفظة ، وتقديم أخرى منه حتى يلحق به التغيير والزيادة والنقصان^(٢٠) . إن ما يمكن فهمه هنا يرتبط بالنقطة السابقة ، فشرط انتقال المعنى من النظم إلى النثر ألا يلحق به التغيير والزيادة والنقصان ، فإن حدث فلا يمكن حل النظم ، وإن فإن المعنى في تصوره قد تحله بأن تزيد فيه

شيئاً ، ومع ذلك فإنه يحافظ على صورته الأولى في النظم ، كيف ذلك ؟
لقد أورد ابن الأثير الفكرة نفسها في المثل السائر ، وعرض لها أمثلة ،
تحليلها يلقي مزيداً من الضوء على هذه الفكرة .

في كتاب الكلاعي (ت : ٤٠٥) إحكام صنعة الكلام ، لا نجد
إشارات واضحة عن هذه المسألة ، لكن نجده يسير في استشهاده على
المفاهيم والقضايا البلاغية مسير غيره من النقاد والبلاغيين ، أي
يستشهد على المفهوم الواحد من القرآن الكريم أو من الشعر أو النثر ،
دليلاً على أن هناك تماثلاً في نظام البلاغة ينتظم الكلام كله دون اعتبار
للصورة التي يكون فيها ، يقول " وتأملت - أدام الله توفيقك - النثر ،
فوجدت فيه أنواع البديع ما في النظم ، فأغفلت ذكرها في هذا الكتاب ،
لأن كثيراً من العلماء قد عنوانوا بهذا الباب^(٢١) .

أما أبو سعد محمد بن علي بن خلف الهمداني (ت : ٤١٣) ،
فقد انتقل بهذه المسألة نقلة نوعية ، حين ألف فيها كتاباً كاملاً هو "
منثور المنظوم للبهاني^(٢٢) .

في مقدمة الكتاب اتبع خطة إقناع لما يرومه من جهد ، ولجعل
ما قام به مقبولاً ، بدأ بفكرة عامة مؤداها أن تأكيد العناية بتهذيب
العبارة يجري مجرى العبادة^(٢٣) ، ثم انتقل بعدها إلى فكرة أقل عمومية
لينفذ بعدها إلى غرضه ، وهي أن العرب التي لها فصل الخطاب قد
جردت ألفاظها المصفاة المخزونة في كلماتها المقفاة الموزونة^(٢٤) ، أما
غرضه الأساسي الذي أوضحه في المقدمة ، والذي من أجله ألف كتابه ،
هو أنه إذا أخذ من الشعر أحسنه ، أو بتعبيره " إذا قطف زهره ، وسبك
جوهره ، ثم غير تأليفه ، وجدد ترصيفه ، وعرض في معرض الخطابة ،
وعدل به إلى مذهب الكتابة ، تولد عنه فرع يزيد على الأصل ، ونوع
ينيف على الجنس^(٢٥) .

هناك إشارتان مهمتان نلحهما في هذا الاقتباس :

الأولى أنه ليس كل الشعر قابل لأن ينحل ، والإشارة وإن تبدو غير واضحة تماماً في تعبيره " قطف زهره " فإنها أكثر وضوحاً في موضع نال ، حين يقول " ولما فكرت في هذا النمط ، ووجدته من زكاة الأدب ، نظرت إلى أشعار العرب ، ففتبت من ألاحظها ما هو بذهب الترسد أليق ، وبطريق الكتابة آمن " (٢١).

الثانية أن الصياغة الجديدة للمعنى الشعري أفضل من الأصل ، فهل الفضل هنا فضل عام ، أي أن صياغة نثرية لمعنى شعري هي الأفضل بالضرورة ، أم أن صياغته وحدها هي كذلك ، بناء الأفعال لديه للمجهول في هذا الاقتباس يوحى بصومية الإشارة ، وليست خصوصيتها.

لكنه يؤكد بعد ذلك على أن " تلك الصياغات فيما قصدته من هذا التحليل باقية على عهدا في التأليف والترتيب والترتيب ، لم ينقص منها بنية ، ولم يتغير لها صيغة " (٢٢).

هنا نجد تناقضاً ظاهراً بين هذه الفقرة وتلك ، أو نجد على الأقل عدم وضوح ، فما هذا الفرع الذي يزيد على الأصل ، إن لم يكن الصياغة ؟ وكيف يحافظ على ارتباط الصياغة بأصلها الشعري ، وهي في الوقت نفسه تريد على الأصل ؟ فإذا فسرت الزيادة هنا على أنها التوسعات التي تحدث في الصياغة الشعرية ليتحول إلى نثر ، أفلا تؤثر مثل هذه التوسعات على الصياغة الشعرية ذاتها ؟ فتكون مختلفة حسناً ، أو قبحاً عن الأصل . مثل هذه الأسئلة تردداً انكشافاً بتحليل ما قام به من جهد في حل أبيات الشعر (٢٣).

أما علي بن خلف في كتابه " موالد البيان " فعلى الرغم من أنه

خصص أغلب كتابه لصناعة الكتابة ، وفصل الحديث عن كثير مما يرتبط بها ، فإنه لم يقف أمام مسألة " حل النظم " وقفة طويلة ، بل أشار إليها سريعاً في كتابه الذي يزيد عدد صفحاته عن ستمائة وخمسين صفحة ، بيد أنه لم يعرض للمسألة نفسها ، بل أورد نماذج مما نقل من النظم إلى النثر أو العكس ، في معرض حديثه عن موضوع السرقات^(٢٩).

عند ابن الأثير^(٣٠) تأخذ المسألة منحى مختلفاً عما أخذته عند السابقين عليه سواء في السياق الذي وردت فيه ، أم في طريقة ابن الأثير في عرضها ، والامتداد الذي طالها على يديه . لم يرد حل المنظوم في سياق قضية السرقات كما عرضها غيره خاصة أبو هلال العسكري ، بل جاءت في سياق " الطريق إلى تعلم الكتابة " الذي يراه كنز الكتابة ومنبعها ، وما رأى أن أحداً **تكلم فيه بشيء** ، وينقسم هذا الطريق عنده إلى ثلاث شعب :

الأولى أن يتصفح الكاتب كتابة المتقدمين ، ويطلع على أوضاعهم في استعمال الألفاظ والمعاني ، ثم يحذو حذوهم ، وهذه أدنى الطبقات عندي .

الثانية أن يمزج كتابة المتقدمين بما يستجده لنفسه من زيادة حسنة ، إما في تحسين ألفاظ ، أو في تحسين معان ، وهذه هي الطبقة الوسطى ، وهذه أعلى من التي قبلها .

الثالثة أن لا يتصفح كتابة المتقدمين ، ولا يطلع على شيء منها ، بل يصرف همه إلى حفظ القرآن الكريم ، وكثير من الأخبار النبوية ، وعدة من دواوين فحول الشعراء ممن غلب على شعره الإجازة في المعاني والألفاظ ، ثم يأخذ في الاقتباس من هذه الثلاثة ، أعني القرآن ، والأخبار النبوية ، والأشعار ، فيقوم ويقع ، ويخطيء ويصيب ،

ويضل ويهتدي ، حتى يستقيم على طريقة يفتحها لنفسه ، وأخلق بتلك الطريق أن تكون مبتدعة غريبة ، لا شركة لأحد من المتقدمين فيها ، وهذه الطريق هي طريق الاجتهاد ، وصاحبها يعد إماماً في فن الكتابة^(٣١).

هذا الإطار الذي وضع فيه ابن الأثير مسألة حل النظم لا شك يعطي مشروعية لمن يقوم بهذا الحل ، فلا يحتاج إلى إخفاء سرقة ، ولا نقل المعنى من غرض إلى آخر ، كما كان يحاول أبو هلال العسكري ، بل إن هذه المشروعية تتأكد عنده حين ينص على أن هذا الحل هو أعلى درجة يمكن أن يصل إليها من يحاول الكتابة ، لا يكفي ابن الأثير بحل النظم ، بل يقرن معها حل الآيات القرآنية والأخبار النبوية ، ليس هذا الاطران من ابتداعه ، كما **ينص هو** على ذلك ، فقد سبقه إليه سابقون^(٣٢).

على أن التقنيات التي يلجأ إليها من يحل النظم تختلف عن تقنيات حل الآيات أو الأخبار النبوية ، فحل النظم أو الأبيات الشعرية كما يقول ينحل من خلال ثلاثة أساليب :

الأول وهو أدناها مرتبة أن يأخذ الناثر بيتاً من الشعر ، فينثره بلفظه من غير زيادة ، وهذا عيب فاحش .

الثاني وهو وسط هو أن ينثر المعنى المنظوم ببعض ألفاظه ، ويفرم عن البعض بألفاظ أخرى ، وهنا تظهر الصنعة في المماثلة والمشابهة .

الثالث وهو أعلى من القسمين الأولين ، فهو أن يؤخذ المعنى ، فربصاغ بألفاظ غير ألفاظه ، ثم يتبين حلق الصانع في صياغته ، ويعلم مقدار تصرفه في صناعته ، فإن استطاع الزيادة على المعنى فتلك

الدرجة العالية ، وإلا أحسن التصرف ، ولتكن التأليف ، ليكون أولى بذلك المعنى من صاحبه الأول^(٣٢).

عند مقارنة أسلوب ابن الأثير في الحل مع أسلوب العسكري ، نجد تقارباً واضحاً ، فالأسلوب الأول هنا هو الثاني والثالث عند العسكري ، والأسلوب الثاني هنا يماثل الأول هناك ، أما الثالث فمتطابق مع الرابع عند العسكري ، لكن العسكري يتميز بقدرته العالية على التحليل ، وملاحظة اختلافات الصياغة .

أما حل الآيات القرآنية فله أسلوب يختلف عنده عن حل النظم لأن ألفاظه ينبغي أن يحافظ عليها ، لمكان فصاحتها ، إلا أنه لا ينبغي أن يؤخذ لفظ الآية بجملة ، فإن ذلك من باب التضمين ، وإنما يؤخذ بعضه ، فإما أن يجعل أولاً لكلام ، أو آخر **حسب ما تقتضيه موضعه**^(٣٣).

آخر ما أشاره ابن الأثير من أفكار حول هذه المسألة هو أن بعض الأبيات يضيق المجال فيها حين تنتثر ، فلا يستطيع حتى الماهر في هذه الصناعة أن يخرج عن ألفاظ هذه الأبيات ، وإنما يكون هذا لعدم النظر ، وهي فكرة العسكري نفسها ، لكن ابن الأثير يعطى لهذا الضيق بأن المعنى ينحصر في مقصد من المقاصد ، حتى لا يكاد يأتي إلا فذاً^(٣٤) ، ويستدل على ذلك ببيتين لأبي تمام والمعتبي ، يبين من خلالهما عدم القدرة على حلها ، لكنه في لفظة ذات دلالة يقوم بهذا الحل معقياً على ذلك بإعجاب شديد ، وتنويه بما فعل^(٣٥).

أما الفلقشندي فلم يقدم جديداً في عرضه للمسألة في كتابه 'صبح الأعشى' ، سوى إشارته إلى أن عبد الحميد الكاتب هو أول من ابتدع هذه الطريقة^(٣٦) . لقد اعتمد على أبي هلال العسكري وابن الأثير كثيراً في تتبعه لجزيئاتها ، كما ارتضى لها أيضاً السياق الذي وضعه لها

ابن الأثير ، وكثير من أمثله وردت في الصناعتين والمثل المسائر ، وأحياناً " حسن التوصل إلى صناعة الترميل " لشهاب الدين الحلبي الذي عرض للقضية أيضاً دون أن يقدم فيها ما يخرج عن خطة العسكري ، أو ابن الأثير^(٣٨).

(٣)

لم يكن من عرض لهم البحث هنا هم كل من كتبوا في مسألة حل النظم ، فهناك آخرون أشار لهم أحمد مطلوب في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها^(٣٩). لكن المعلمان البارزان هنا هما أبو هلال العسكري ومن بعده ابن الأثير ، فهما اللذان وضعوا لهذه المسألة حدودها ، وأبرزها في الوعي النقدي . كما كان لابن الأثير فضل نقلها من دائرة السرقات إلى دائرة مشروعية مقبولة ، يجب أن يعيها الكاتب ، بل لا يجوز أن يكون كاتباً حتى يبرع فيها ، وهي نقلة معيارية قد لا تكون لها قيمة نقدية كبيرة ، فدائرة السرقات هي مكان بحثها الملائم في المنظور القديم ، أما الآن فإن تفكيك المعاني ونقلها ، سواء داخل وسيط لغوي معين ، أو من وسيط إلى آخر ، ومستويات الخفاء والتجلي في هذا النقل ، ودرجات الحسن المصاحبة له ، وكل ما يتصل بقضية المرفقات التي ينظر إلى مسألة حل النظم من خلالها ، كل هذا يبحث في إطار مشكلة المعنى التي التبست مصطلحاتها ، وغمضت ، حتى استعملت كلمة المعنى في الكتابات القديمة كما يقول مصطفى ناصف استعمالات متعددة ، فهي ١ - الغرض الذي يقصد إليه المتكلم ، ٢ - الفكرة النظرية العامة المتخلفة في شرح القصيدة أو نثرها ، ٣ - الأفكار الفلسفية والخلقية خاصة ، ٤ - التصورات الغريبة والأشياء النادرة^(٤٠).

لم يكن تعدد استعمالات كلمة المعنى هو وجه الغموض الوحيد ، بل كان هناك وجه آخر يتشابه فيه استعمال كلمة " لفظ " في التراث القديم مع استعمالات كلمة معنى ، فاللفظ استخدم للتعبير عن " الصورة الدقيقة للمعنى ، وما تنطوي عليه من تفصيلات ، تهمل غالباً في التعبير النثري المقابل ^(١١) ، وهو هنا يتقاطع جزئياً مع مفهوم " معنى المعنى " الذي اختطه عبدالقاهر في دلائل الإعجاز ^(١٢) .

لقد كانت المبررات ثراً من آثار فكرتين شاعرتا في الفترات النقدية :

الأولى فكرة المعاني المطروحة في الطريق التي عبر عنها الجاحظ ^(١٣) ، وقد تدولت هذه الفكرة في جل الكتب اللاحقة ، وسماها ابن الأثير " تداول المعاني " ، ولم يكد أحد من القدماء برفضها .

الثانية فكرة المعاني ، وهي فكرة ظهرت على ألسنة الشعراء أولاً - عند عنترة وغيره ^(١٤) ، ثم عبر عنها ابن طباطبا بوضوح في عيار الشعر ، وسماها بالمحنة أو المأزق ^(١٥) . وقد ظلت هذه الفكرة هي الأكثر بروزاً في وعي النقاد والشعراء ، ومن بعدهم الكتاب ، وبسببها ولأسباب أخرى لجأ الكتاب إلى مسألة " حل النظم " ^(١٦) ، فقد كان شائعاً في التراث أن المعاني لا تتزايد ، وإنما تستزيد الألفاظ ^(١٧) . وإن لا مناص من اللجوء إلى مستودع المعاني الثر الذي جمعت فيه العرب خلاصة خبرتها الجمالية ، وهو الشعر ^(١٨) .

لقد نوقشت الفكرتان كثيراً ، وطُرحت أسئلة حول ماهية المعاني المطروحة أو القليلة ^(١٩) ، وقيل في المعاني المطروحة أنها تحتوي في قلبها على تفرقة بين أصل للمعنى ومعان ثوان ، كما أن فيها فرقاً بين

البدیع وطبقة أخرى من المعنى عارية منه ، وفيها أن المجاز يحسن المعنى الحرفي^(٥٠) ، واستنتاجات أخرى تتركز كلها إلى هذه الصيغة .

أصل للمعنى + زخرف وزينة (بلاغة) - قول شعري (جميل)

رفض هذه الفكرة صلاح فضل^(٥١) ، وشكري عياد الذي رأى في الأصل المعنوي فكرة صعبة التصور ، كما أنها واضحة القصور كمفهوم بلاغي^(٥٢) ، ورفضها أيضاً تودوروف الذي رأى أن هناك خطأ في الرأي القائل بأن المتكلم يملك معنى جاهزاً . فيعبر عنه بالأشكال اللسانية ، إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر ، وكل المظاهر ذات دلالة ، وإن تكن على درجات متفاوتة ، ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه ، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات ، ولا يختصر إلى معلومة ينقلها المظهر الخارجي للمنطوق ، ولا وجود لمنطقين يتطابق معاهما تماماً عندما تختلف طريقة لفظهما^(٥٣) .

هذا الرفض أثر من آثار بعض اتجاهات البحث اللساني الذي أسرف في تصور العلاقة بين اللغة والفكر ، معطياً للغة اليد العليا في هذه العلاقة ، كما نلاحظ في رأي تودوروف ، لكن استقراء الأشكال المتغيرة للمعنى في حدود قضية السرقات أو في مسألة حل النظم يناقض هذه الفكرة ، فالأصل المعنوي موجود في مكان ما داخل الشكل ، وهو يتضح من خلال التغيرات التي تطرأ على هذا الشكل حين ينتقل من قصيدة إلى أخرى ، أو من الشعر إلى النثر ، أو العكس ، وأحسب أنه هنا يجب التمييز بين مصطلحين هما " أصل للمعنى " و " شكل المعنى " ، ويمكن التمثيل لهما على النحو التالي :

أصل المعنى

شكل المعنى = معنى المعنى

إبحاءات المعنى الثاني

فشكل المعنى تبعاً لهذا التخطيط ويحتوي على عناصر ثلاثة ، يعد أصل المعنى أحد هذه العناصر ، بينما يعد معنى المعنى هو التركيب بالمفهوم الواسع لهذا المصطلح ، وأما إحياءات المعنى فهي جملة من عناصر لغوية وغير لغوية تتشابه فيما بينها لتحديث التأثير النهائي .

إن قيمة هذا التخطيط أنه يسمح بعناصر غير لغوية فيه ، فالإيقاع الشعري أو النثري ، والسياق العام ، وحالة المتلقي ، ونوعه ، ودرجة تكيفه ، كلها عناصر تسهم في درجة توتر هذه الإحياءات ، كما أنه يكتسب قيمة أخرى في أنه لا يجعل أصل المعنى في مواجهة حادة مع بقية العناصر من حيث كونهم يشكلون كلاً موحداً هو " شكل المعنى " . وقريب من هذا التصور عن العلاقة بين شكل المعنى وأصله ما طرحه تشومسكي عن العلاقة بين البنية السطحية والبنية العميقة .

حين نقول " محمد بحر " ، فإننا نقف هنا إزاء شكل للمعنى يتحدد كما يلي :

أصل المعنى : محمد كريم / غامض / ذو خطورة / عالم (نلاحظ أن الصورة تحوي أكثر من أصل للمعنى ، يختار واحد منها بناء على السياق) .

معنى المعنى : محمد بحر .

إحياءات المعنى : وتتحدد من خلال سياقين : السياق اللغوي والسياق العام .

وتؤدي نظرية الحقول الدلالية دوراً مهماً هنا في تحديد وجهة أصل المعنى ، فكلما بحر تتداعى معها ألفاظ مثل سفينة / شراع / أمواج عالية أو هائلة / عمق / أسماك وكائنات بحرية أخرى / خوف / هواء لطيف أو شديد / صيف / هنا يكون للسياق اللغوي دور في

تحديد الدلالة المقصودة ، مع التأكيد على أن هناك تفاعلاً ما يتم بين أطراف التركيب الواحد^(*) ، لا يتم فيه استبعاد بقية عناصر الحقل الدلالي لكلمة " بحر " ، إنها تبرز فقط أحد هذه العناصر بناءً على السياق تاركة البقية تؤثر بدرجة أو بأخرى ، لذلك فإننا حين نختزل عبارة " محمد بحر " إلى أنه كريم أو غامض أو إلخ ، نكون قد أهملنا في الوقت نفسه بقية العناصر التي يتكون منها شكل المعنى ، ونكون أسأتنا فهم هذا الشكل . إن هذه الجملة تعد هنا شكلاً ناقصاً للمعنى ، لأنها مجردة من كثير من الإحياءات ، لذلك يمكن أن نقول إنها جملة محايدة .

يمكن القول بناءً على ما سبق بأن الأصل المعنوي تحدهه إحياءات المعنى ، ثم يسهم هذا الأصل المحدد في توجيه توقعات القارئ فيما يلي من كلام ، فهل يمكن القول بأن أصل المعنى هو الفكرة التي قامت عليها مسألة " حل النظم " ؟ ليس ذلك تماماً ، فأصول المعاني أقرب إلى أن تكون محايدة جمالياً ، وهي من ذلك الميراث الجماعي الذي لا يتميز فيه شخص عن آخر ، واللجوء إلى النظم كي تحل من خلاله أصول المعاني لا يحقق فائدة جمالية ما .

لقد قامت الاختيارات الشعرية في مسألة حل النظم على أسس جمالية واضحة وذوق فطري عال ، وهذا يعني أنهم كانوا يبحثون عن شيء ما داخل هذه الأبيات يمكن نقله إلى النثر ، ليس أصل المعنى فقط ، وهو المنطقة المشتركة بين النظم والنثر ، بل شيء آخر ، سيتضح أكثر من خلال تحليل بعض النماذج في هذا الإطار .

(٤)

هذا التحليل - وهو يعدّ للجزء الرئيس في البحث - يستفيد من

جملة من المفاهيم التي استقرت في درس التعبير اللغوي بدرجاته المختلفة بدءاً من الدلالة أو المعنى بما يتفرع عنها من موضوعات ، مثلاً موضوع الرصف أو ما يسمى بالمصاحبات اللغوية ، وهي الارتباط الاعتيادي لكلمة ما في اللغة بكلمة أخرى معينة ، أو استئصال وحدتين معجميتين منفصلتين ، استئصالهما عادة مرتبتين الواحدة بالأخرى^(٥٥) ، هل يحافظ النائر في أثناء حله للنظم على هاتين الوحدتين ، أم يفك الارتباط بينهما ؟

أو موضوع الحقول الدلالية^(٥٦) ، وله قيمته في أكثر من مستوى من التحليل . فقد يختار أحد عناصر الحقل الدلالي لكلمة ما في نص شعري . بينما يتغير هذا العنصر إذا انتقلت الكلمة نفسها من دائرة الشعر إلى دائرة النثر .

كما أن موضوع الصورة وثيق الارتباط بنظرية الحقول الدلالية من حيث إن سياق الصورة ، وجملة العلاقات المتشابهة بين أطرافها له تأثيره في اختيار هذا العنصر أو ذاك من الحقول الدلالية لكلمات الصورة.

أو موضوع المشترك اللفظي ، وهو الكلمة التي تحمل أكثر من معنى يحدد السياقات إحداها^(٥٧) ، وله أنواعه المتعددة ، أو موضوع الترادف الكامل أو شبه الترادف ، أو التقارب الدلالي بين الألفاظ أو استخدام التعبير المماثل ، أو الجمل المترادفة ، وذلك حين تملك جملتان نفس المعنى في اللغة الواحدة ، أو الترجمة وذلك حين يتطابق التعبيران أو الجملتان في اللغتين ، أو في داخل اللغة الواحدة حين يختلف مستوى الخطاب كأن يترجم نص علمي إلى اللغة الشائعة ، أو يترجم نص شعري إلى نثري^(٥٨) . هناك أيضاً موضوع أسباب تغير المعنى ، وأشكال هذا

التغير ، وتتحدد في أربعة هي ١ - توسيع المعنى . ٢ - تضيق المعنى . ٣ - نقل المعنى . ٤ - المبالغة^(٥٩).

وحين ينتقل التحليل إلى مستوى الجملة فإن التركيب وترتيب الكلمات يكون له مكان ملحوظ ، فترتيب الكلمات هو مظهر التركيب الرئيسي^(٦٠) ، والترتيب يخضع لقوانين علم المعاني بالمنظور القديم بمباحثه في التقديم والتأخير والفصل والوصل والقصر والإضمار والحذف وغير ذلك ، مثل هذه القوانين تضبط إيقاع الجملة ، وتوجه المعنى داخلها ، وفي سياق النظم أو النثر فإن لترتيب الجملة أهمية خاصة ، على اعتبار أن الشعر كما يقول مصطفى ناصف طريقة في تأليف الكلمات ، وربطها ، وتنظيمها ، وإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى ، وبعبارة أخرى خرجت من الشعر إلى النثر ، ومن الجيد إلى الرديء ، إن تغير نظام الكلمات يغير معنى العبارة^(٦١) ، وإذا نحينا النظرية المعيارية في تحديد مستويات المعنى أو الجودة بين الشعر والنثر ، فإن هناك طرقاً لجأ إليها الشعراء القدماء لتغيير تركيب العبارة دون نقلها من حيز الشعر إلى حيز النثر ، وفي المقابل فإن كتاب الرسائل والخطباء نقلوا جملاً كاملة من الشعر إلى النثر دون أن يغيروا شيئاً في نظام ترتيبها . إن هناك اجتهادات حول إعطاء بعض التراكيب النحوية سمة الشعرية بعيداً عن الجانب الصوتي فيها ، ويتم ذلك إذا وضعت الأجزاء النحوية المتناظرة في كلام متصل بعضها ببعض بطريقة الوصل أو بطريقة الفصل ، أو جمع بينها بطريقة لافتة أخرى^(٦٢) ، فهل يظل هذا التركيب النحوي محتفظاً بسمة الشعرية فيه ، وإن نقل إلى النثر ؟ سؤال لا يجاب عنه بوضوح إلا من خلال تحليل النماذج .

هناك أيضاً ظاهرة التواتري المسميري ، ولها قوانينها التي

تضبط أنساق الجمل المتتالية في النثر والنظم معاً ، فهي تضبط جماليات التفاوت المحسوب بينها في الطول طبقاً لنظام خاص^(١٣) ، ففي النثر ينبغي أن تكون الوحدة الثانية أكثر طولاً من الوحدة الأولى حسب رأي رومان جاكبسون^(١٤) ، وللتفاد العرب آراء جيدة حول هذه الظاهرة ، وإذا كان الأمر هنا محصوراً في مسألة حل النظم ، فهل يتبع النثر قوانين هذه الظاهرة في نقله للمعنى ، أم أن له شأنًا آخر في ذلك ؟

إن درس مسألة حل النظم بوصفها حيلة أسلوبية يقع داخل دائرة تمييز الخصائص المعبرة للغة ما ، ويتم هذا التمييز بطريقتين ، الأولى مقارنة وسائل التعبير فيها بوسائل في لغة أخرى ، والثانية مقارنة الأكمات التعبيرية الأساسية في اللغة نفسها ، مراعين الأوساط التي تخلص بها ، والمناسبات التي تصلح لها ، والأغراض التي تدعو إلى اختيارها^(١٥) ، لكن إذا كانت هذه الأكمات التعبيرية تؤدي نفس المعنى، لكنها تختلف في البنية النغمية ، فمن الممكن القول إنها تختلفان في الأسلوب من وجهة نظر ستيفان أولمان^(١٦) ، وهو الرأي نفسه الذي قال به هوكيت^(١٧) ، وأما شبلنر فيرى من زاوية النحو التوليدي أن الجملتين تتمايزان أسلوبياً حينما تتحرف كل منهما عن الأخرى في التركيب السطحي ، وإن كانتا تتشابهان في التركيب العميق^(١٨).

لكن علم الأسلوب لم يتوسع في بحث الطرق التي تتم بها التوسعات في المعنى على مستوى الجملة ، إن الشائع هنا أن تتم تحويلات اختيارية لصياغة جملة ما ، لكن طبيعة هذه التحولات لم تتحدد بدقة ، لا في إطار علم الأسلوب ، أو في إطار علم الدلالة الذي يرى بعضهم أن هذا العلم يمكنه بحث الجمل المتناظرة دلاليًا ، المختلفة على مستوى التركيب من خلال مفهومي الترادف والمطابقة^(١٩) ، ومن أجل

ذلك فإنه يطرح ثلاثة أمثلة لهذه الجمل المتناظرة دلالياً والتي يرى أن مفهومي الترادف والمطابقة صالحان للتطبيق عليها^(٧٠)، لكنه يعود فيطرح جملة من الأسئلة المهمة حول ما توصل إليه من نتائج ، وهي أسئلة تتصل اتصالاً وثيقاً بمسألة حل النظم ، وما يتفرع عنها من موضوعات .

- ما المحتوى المتطابق في التعبيرات الثلاثة ؟

- كيف يوصف دلالياً بدقة ؟

- إذا ما وجدت مطابقة دلالية ، فهل تحدث في كل السياقات والظروف ؟

- ألا تمتاز هذه التعبيرات الثلاثة دلالياً ؟

- أين تكمن الاختلافات فيما بينها ؟^(٧١)

(٥)

يبحث الجزء التحليلي مستويين من الكلام :

الأول المتغيرات التركيبية والدلالية .

الثاني الثوابت التركيبية والدلالية .

وفي أثناء ذلك فإنه يستفيد من جملة القضايا التي طرحت في الإطار النظري بجانب قضايا أخرى تتضح في أثناء التحليل ، واختيار النماذج يعتمد على كتابين مهمين في هذا الموضوع ، الأول هو المثل المسائر ، والثاني هو منشور المنظوم ، كما ارتبط بالضرب الثالث في حل النظم ، وهو أن يأخذ المعنى فيكموه ألفاظاً من عده ، ويصوغه بألفاظ غير ألفاظه ، وهو أعلى درجات الحل .

النموذج الأول :

يقول أبو تمام :

تردى ثياب الموت حمراً فما لى لها الليل إلا وهي من سندس خضر

وينثره ابن الأثير فيقول :

لم تكسه المنايا نسج شقارها ، حتى كسته الجنة نسج شعارها ،
فبدل أحمر ثوبه بأخضره ، وكأس حمامه بكأس كوثره^(٧٢).

حافظ ابن الأثير على اللفظين فقط من ألفاظ البيت هما أحمر
وأخضر مع ملاحظة التغيير الذي لحق بهنيتهما الصرفية ، هناك حمر
وخضر ، كذلك حافظ من زاوية التركيب على أسلوب القصر ، على الرغم
من تغير أدواته :

أبو تمام : —ها √ لى

ابن الأثير : لم حتى

غير ذلك فإنه أحدث في البيت تغييرات جوهرية حتى يستقيم
نثرأ:

أبو تمام

تردى ثياب الموت حمراً / فما لى لها الليل إلا وهي من سندس خضر.

ابن الأثير

لم تكسه المنايا نسج شقارها / حتى كسته الجنة نسج شعارها.

نلاحظ هنا تقابلاً بين ألفاظ الجملتين الأوليين (تردى / تكسه)
(ثياب / نسج) (الموت / المنايا) كذلك نلاحظ تواز غير كامل في التركيب

القائم على الجملة الفعلية ، والسبب أن الفعل " تكسه " من الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين ، على العكس من فعل " تردى " الذي يتعدى إلى مفعول واحد ، أما الجملتين الأخريين ، فالاختلاف بينهما كبير ، جملة أبي تمام مركبة تحوي جملتين (فعلية + اسمية) كما تحوي أسلوب القصر ، بينما جملة ابن الأثير بسيطة (فعل + مفعول ١ + فاعل + مفعول ٢ + مضاف إليه ١ + مضاف إليه ٢) وهو الترتيب الطبيعي ، وبينما حصر أبو تمام أسلوب القصر في الجملة الثانية ، فإن ابن الأثير وسعه على الجملتين ، وقد كان لهذا الحصر والاتساع أثره في تغير الدلالة ، وهو ما سنعرضه بعد قليل .

حافظ ابن الأثير أيضاً على كينونة الصورة في جملة أبي تمام الأولى ، لكنه غير من علاقات أطرافها ، فبينما الممدوح فاعل عند أبي تمام ، فهو مفعول به عند ابن الأثير .

اهتم ابن الأثير بتحقيق التسام شكلي كامل في تركيب الجمل ، فاستخدم الترسيع (بناء الجملة الثانية على نمط الجملة الأولى) والتكرار لبعض مفردات الجملة الأولى (كسنة / نسج) والجناس في (شفاها / شعارها) كما استخدم شبه طباق في (المنايا / الجنة) بينما كان أبو تمام أقل احتفالاً بتحقيق هذا التسام الشكلي ، فلم يتم عنده إلا من خلال المواخاة بين اللونين الأحمر والأخضر ، عدا ذلك فإن تركيب الجملة الثانية يختلف كثيراً عن تركيب الجملة الأولى .

يزيد ابن الأثير للصياغة بجملتين يرتبطان بفعل واحد هو " بدل " في الشكل التالي :

أحمر ثوبه بأخضره

بدل

كأس حمامه بكأس كوثره

وقد حافظ في هاتين الجملتين على الترصيع الذي بنى عليه الجملتين الأوليين .

من زاوية الدلالة يبدو أبو تمام أكثر وعياً بما يبدع ، مثلاً في المقارنة بين الفعلين (تردى / كسا) نجد أصلاً مشتركاً للمعنى وهو اللبس ، لكن الإحياءات المرتبطة بكل منهما في هذا السياق تتباين تبايناً شاسعاً ، عند ابن الأثير لا يكاد الفعل كسا يتجاوز ارتباطه بأصل المعنى، أما أبو تمام فاختراره للفعل " تردى " دون غيره دلالة على اللبس ثم عن حس دقيق ، وقدره عالية على الموازنة بين الدلالات ، فهو يوحى أيضاً بالسقوط ، كما يعبر أيضاً عن الهلاك ، وهما إحياءان طبيعيان في سياق الحرب والموت .

أيضاً كلمتا (ثياب / نسج) ، كلمة ثياب تبدو أكثر حميمية واتصالاً بصاحبها من كلمة نسج كما أن فيها معنى الثواب والرجوع ، على عكس كلمة نسج التي تظل مرتبطة بالمسطح والظاهر .

حين تحلل صورة أبي تمام " تردى ثياب الموت حمراً " تجد إقبالاً من الممدوح على الموت ، على عكس صورة ابن الأثير " لم تكسه المنيا ثوب شقارها " التي نجد الموت فيها هو المستقبل ، ومن زاوية التحليل القديم للمعاني فإن صورة أبي تمام أكثر دلالة على شجاعة الممدوح من صورة ابن الأثير .

لا استطاع هنا إهمال كلمة " حمراً " في صورة أبي تمام التي تبدو - حين تقتطع الصورة من سياق البيت - حشواً في سياق الصورة ، فالحقل الدلالي لكلمة الموت يحتوي ضمن عناصره المتعددة على لونين " الأحمر والأسود " ، ويتم اختيار أحد اللونين بناء على السياق الذي ترد فيه الكلمة ، وهنا سياق الحرب والطعن والدماء ، أي اللون الأحمر ، فلماذا ينص عليه مادامت الصورة توحي به ضمناً ؟

تجد الإجابة حين تقرأ البيت كاملاً ، وتلاحظ كلمة خضر في نهايته ، كأن أبا تمام قصد المؤخاة بين اللونين بتعبير ابن الأثير^(٧٣) ، لكن فكرة المؤخاة ليست دقيقة تماماً ، حتى وإن كانت هي الأكثر بروزاً في وعي أبي تمام الذي كان مشتهراً بولعه بالبديع ، إن دلالات التركيب في البيت تتجاوز هذه الفكرة إلى مستوى أكثر عمقاً ، فحين تقرأ الجملة الأخيرة في البيت " وهي من سندس خضر " تجد الدلالة مستورة فيه ، فالسندس هو تعبیر قرآني ، وهو ثياب أهل الجنة ، و" خضر " هي عنصر من عناصر الحقل الدلالي لكلمة " الجنة " ، أما " تردى ثياب الموت حمراً " فإن الدلالة مكشوفة فيه ، وكأن البيت يسير من دلالة مكشوفة إلى دلالة مستورة ، وكأن أبا تمام أراد بهذا أن يعادل حياة الممدوح في الدارين ، حياة مكشوفة ظاهرة في الدنيا إلى حياة مستورة خفية في الآخرة .

إضافة إلى ذلك فإن أبا تمام عبر عن الحياة الأولى بجملة فطية يقول البلاغيون عنها إنها تفيد التغير والتحول ، بينما عبر عن الحياة الثانية بجملة اسمية تفيد الثبات والاستمرار .

أما ابن الأثير فقد غلبت الصياغة عنده كل مقصد آخر ، فلا تجد المستويات الدلالية التي تجدها في بيت أبي تمام ، وهو حين انتهى من الجملة الثانية دون ذكر اللونين الأحمر والأخضر ، وهو ما توهم أنه قصد أبي تمام الرئيس ، عمد إلى أسلوب التكرار ، حتى يحقق فكرة الحل دون إخلال بالبيت حسب رأيه ، ولذلك جاءت الجمل الأربع ثنائيات على النحو التالي :

- لم تكسه المنلأيا نسج شفاها الموت
- حتى كسته الجنة نسج شعارها الجنة
- بدل أحمر ثوبه بأخضره الموت / الجنة

- بدل كأس حمامه بكأس كوثره الموت / الجنة

يمكن القول بناء على ما سبق إن ابن الأثير نقل من بيت أبي تمام أربعة أشياء :

الأول أصل المعنى ، وهو التحول من الموت إلى الجنة .

الثاني المواخاة بين اللونين الأحمر والأخضر .

الثالث أسلوب القصر الذي رأى فيه هيكلاً أساسياً لبناء المعنى

الرابع الصورة " تردى ثياب الموت حمراً "

وقد استخدم لهذا النقل الترادف والتكرار ، لكن الترادف أدى لأن يكون شكل المعنى عنده أكثر فقراً في إيجاءاته على النقيض من شكل المعنى عند أبي تمام الذي تميز بالغزارة ، وتعدد مستويات الدلالة ، كما جاء استخدامه للتكرار إسهاباً لا تأثير فيه على الرغم من استخدامه لأساليب بيانية مثل الكناية والاستعارة ، والسبب في ذلك موضع هذه الأساليب في العبارة بعد اكتشاف الدلالة في الجملتين الأوليين .

حين نقارن بين نثر ابن الأثير وبيت أبي تمام ، نجد الصياغة النثرية أكثر زهواً وتألقاً وإيقاعاً ، فقد حشد فيها ابن الأثير جناساً وسجعاً وطباقاً وترصيعاً وصوراً بيانية متعددة ، ومن أجل ذلك علق على نثره بقوله " وهذا من الحسن على غاية يكون كمد حسودها من جملة شهودها " (٧٤) ، لكنها افتقدت العمق الدلالي ، والوعي بأساليب الصياغة الذي تحقق كثيراً في بيت أبي تمام الذي يبدو فيه الإيقاع أقل بروزاً مقارنة بالصياغة النثرية ، ويبدو أبو تمام فيه أكثر اهتماماً بالدلالة منه بالإيقاع ، لكن الإيقاع النثري عند ابن الأثير هو الذي حفظ لصياغته بعض تأثيرها :

النموذج الثاني :

يقول البحتري :

سَلَبُوا ، وَأَشْرَقَتِ الدَّمَاءُ عَلَيْهِمْ مُحْصَرَةٌ ، فَكَأَنَّهُمْ لَمْ يُسَلَبُوا

فينثره ابن الأثير بقوله :

فَسَلَبُوا ، وَعَاضَتْهُمْ الدَّمَاءُ عَنِ اللِّبَاسِ ، فَهَمُ فِي صُورَةِ عَارٍ ،
وَرَبِيحِهِمْ زِي كَامِسٍ ، وَمَا أَسْرَعَ مَا خِيَطَ لَهُمْ لِبَاسُهَا الْمُحْصَرُ ، غَيْرَ أَنَّهُ لَمْ
يَجِبْ عَلَيْهِمْ ، وَلَمْ يَزِرْ ، وَمَا لِيُصَوِّهَ حَتَّى لِبَسَ الْإِسْلَامَ شُعَارَ النَّصْرِ
الْبَاقِي عَلَى الدَّهْرِ ، وَهُوَ شُعَارُ نَسِجَةِ الْعَسَنَانِ الْخَارِقِ ، لَا الصَّنْعَ
الْحَاقِقَ ، وَلَمْ يَغِبْ عَنِ لِبَاسِهِ إِلَّا رِبْثُهَا غَابَتِ الْبَيْضُ فِي الطَّلَى وَالْهَامِ ،
وَأَلَفَ الطَّلَعَ بَيْنَ أَلَفِ الْخَطِّ وَاللَّامِ^(٧٤) .

هذا النموذج أعقد قليلاً من النموذج السابق ، ذلك أن ابن الأثير
أجرى توسعات في بيت البحتري على مستويين : مستوى البنية الداخلية
للمعنى ، ومستوى الإضافة أو اللاحقة للمعنوية التي تظهر بدءاً من كلمة
" وما لبسوه " .

بنى البحتري بيته بناءً يسمح بتعدد الدلالات فيه على النحو
التالي :

- بناء الفعل للمجهول " سلبوا " وتكراره في نهاية البيت .
- الصورة في " أشرقت الدماء عليهم محصرة " .
- التشبيه + النفي المطابق للإيجاب في أول البيت في " فكأنهم
لم يسلبوا " .

أما ابن الأثير المولع بالصياغة فلم يجد بديلاً أشد من كلمة

البحتري " سلبوا " ، فجاء بها كما هي ، وفي موازنة الصورة " أشرفت
الدماء عليهم محمرة " قال " وعاضتهم الدماء عن اللباس ، فهم في
صورة عار ، وزيهم زي كاس " أما تعبير البحتري الأخير " فكأنهم لم
يسلبوا " ، فقال فيه " وما أسرع ما خيط لهم لباسها المحمر ، غير أنه لم
يجب عليهم ولم يزر " .

ومن الملاحظ هنا التوسع لديه في الصيغة النثرية المقابلة ،
فجعلها أكثر طولاً ، فهل كان لهذا الاتساع أثره الدلالي ؟

لا تسمح صياغة ابن الأثير بمقارنات تركيبية واضحة ، فهو قد
أدار الصياغة على تفسير البيت كما يتضح بعد ذلك ، وليس على صيغة
البيت نفسه ، ومن شأن هذا أن تتاح له حرية التعبير دون التقيد بطريقة
البحتري ، بيد أنه احتفظ بكلمات ثلاث هي من وجهة نظره نقاط الارتكاز
المعنوي في بيت البحتري ، وهي كلمات " سلبوا - الدماء - محمرة " ،
وفي مقابل الفعل " أشرفت " استخدم " عاض " ، كذلك حافظ على صيغة
النفي في جملة البحتري الأخيرة ، دون صيغة التشبيه فجاءت جملة
البحتري " لم يسلبوا " في مقابل جملة ابن الأثير " لم يجب عليهم ولم
يزر " . ثم أضاف ابن الأثير من عنده كلمة " اللباس " التي تعد كلمة
محورية في صياغته ، بينما الكلمة لا وجود لها في صياغة البحتري ،
وقد أدى وجودها إلى الإتيان بمجموعة كلمات من ذات الحقل الدلالي
المرتبط بها ، وهي كلمات " زيهم - زي كاس - خيط - يجب - يزر " .
وقد شاعت هذه الكلمات في صياغته ، حتى إنها أصبحت مسؤولة عن
تحديد شكل المعنى عنده .

أما في الدلالة فإن البحتري حين صاغ الفعل " سلب " مبنياً
للمجهول ، فقد أتاح للمتلقي أكثر من مستوى للتساويل ، فما الذي سلب
في بيت البحتري ؟ هنا تؤدي نظرية الرصف دوراً مهماً ، في سياق

الحرب الذي يقع فيه بيت البحري ، يمكن أن يتلاءم الفعل سلب مع كلمات : فرس ، سلاح ، لباس ، روح ، لكن السياق الدلالي للبيت يستبعد الكلمتين الأولى والثانية ، لتبقى كلمتا " ثياب ، روح " ، فأيهما أكثر دلالة في البيت ؟ هنا يقوم تحليل الجملة الثانية بصليبة الترجيح ، والجملة الثانية هي صورة " وأشرقت الدماء عليهم محمرة " ، هنا أيضاً نقف أمام كلمة محمرة التي تبدو حشواً ظاهراً في الصورة مثلما وجدناها في صورة أبي تمام ، إن تصوير الدماء على أنها شمس تشرق هو تصوير للحياة تعود مرة أخرى للكون ، كما أن التأكيد على الاحمرار في الصورة هو تأكيد للحياة نفسها داخل الجسد ، فتورد الوجه ، أو الجسم هو إشارة لوجود الروح فيه . لكن الدماء التي أشرقت لا تشرق فيهم ، بل عليهم ، فكأن الحياة هنا حياة زائفة خادعة ، أو هي وهم الحياة ، وهو يؤكد على هذا المعنى الأخير في نهاية البيت " فكأنهم لم يسلبوا " .

إذن تحليل الجملة الثانية ينحاز إلى كلمة " روح " ، لكنه لا يحجب كلمة " لباس " من أن يكون لها دور في التأويل ، فهذه الدماء التي سالت ، أو أشرقت قد غطت أجسادهم بعد أن سلبوا من لباسهم ، فكأنها أصبحت ثياباً عليهم عوض الثياب التي انتزعت منهم . لكنها ليست ثياباً على الحقيقة .

اختار ابن الأثير التأويل الثاني ، وأقام عليه صياغته ، وليس الأمر هنا أمر ترجيح بين التأويلين ، فكلاهما مشروع في سياق البيت ، لكن الأمر هو البحث عن أصل المعنى المشترك بين الصياغتين ، وكيفية نقله من صيغة شعرية إلى صيغة نظرية .

هنا لا نجد أصلاً واحداً للمعنى ، بل أصولاً ثلاثة ، الأول هو السلب ، والثاني هو شمول الدماء ، والثالث هو الوهم ، والوهم هو إما وهم الحياة أو وهم اللباس ، وقد نقل ابن الأثير هذه الأصول بالتوسعات التي أجراها في الصياغة كما مر قبل ذلك .

فهل يمكن القول أن المحتوى الدلالي متطابق بين الاثنين ؟ قد يصدق ذلك على أصل المعنى ، لكن شكل المعنى يتميز عند البحتري بغزارته وإيحاءاته ، على النقيض من شكل المعنى عند ابن الأثير الذي اختار فيه جانباً واحداً من هذه الإيحاءات ، أي أن الخطاب الشعري عند البحتري بتصوير تودد ورف خطاب كثيف ، بينما الخطاب النثري عند ابن الأثير هو خطاب شفاف^(٧٦) ، وبينما اعتمد البحتري في الصياغة على الطباق المعنوي ، والاستعارة ، وأسلوب رد الإعجاز على الصدور ، فإن ابن الأثير اعتمد أساساً على المسجع ، والطباق اللفظي ، وأما زيادات ابن الأثير بدءاً من كلمة " وما لمسوه " فإن تحليل الصياغة والدلالة فيها يخرج عن هدف هذا البحث ، سوى أنها تشكل سياقاً كبيراً لما حله في الجملة الأولى ، وهو سياق يتأثر بهذه الجملة أكثر مما يؤثر فيها .

النموذج الثالث :

يقول شاعر الحماسة :

إن سمعوا ربة طلروا بها فرحاً غنى وما سمعوا من صلق نقوا

ويقول ابن الأثير :

ليس الصديق من عد سقطات قرينه ، وجازاء بقله وسمينه ، بل الصديق من ماثنى أخاه على عرجه ، واستقام له على عوجه ، فذلك الذي إن رأى سينة وطنها بالقدم ، وإن رأى حسنة رفعها على علم^(٧٧) .

هناك ملحوظتان أوليتان أساسيتان في نثر ابن الأثير :

الأولى أنه يلجأ إلى قلب المعنى ، وهو أسلوب شاع في دائرة المبرقات ، كما أنه كان مما استقر لدى النقاد القدماء الذين رأوا أن المعاني تؤخذ وتقلب . ويرى مصطفى ناصف أن كل تطور الشعر العربي

يندرج في هاتين المقولتين : الأخذ والقلب ، أما الأخذ فواضح ، وأما القلب فأقل وضوحاً ، ولكن إذا تأملنا كيف يفهم ؟ أدركنا الأكمة . الشاعر القديم يقول إن الجمل يدعى الغيافي ، ويأتي الشاعر الحديث فيقلب هذا المعنى قائلاً :

رعته الغيافي بعدما كان حبة رعاها وماء الروض ينهل سلكه

الثانية أن حل البيت لا يستغرق فقرة ابن الأثير كاملة ، بل يبدأ من عبارة " فذلك الذي " إلى آخر الفقرة ، وأما الجزء الأول منها فتمهيد أساسي يؤدي دوراً مهماً في التأثير على الصياغة والدلالة في النثر في مواجهة صياغة الشعر ودلالته ، وهو في هذا يختلف عن الزيادة في النموذج الثاني ، وهي زيادة لم تؤثر في الجزء المحلول عليها ، هذا الاختلاف في التأثير له سببه الذي نعرضه بعد قليل .

يتكون البيت من جملتين شرطيتين تختلف بينهما الأداة (إن / ما) ، بينما تتفق الأداة في الجملتين الشرطيتين التي يتكون منهما نثر ابن الأثير ، وتتوازي الصياغة بينهما على النحو التالي :

إن يسمعوا ريبة ، طاروا بها فرحاً عني .

إن رأى سيلة ، وطنها بالقدم .

وما سمعوا من صالح ، دفنوا .

إن رأى حسنة ، رفعها على علم .

فإذا واصلنا الصياغة والدلالة بين البيت وحله ، يكون جواب الشرط الأول " طاروا بها فرحاً عني " مساوياً للجواب " رفعها على علم " ، وجواب الشرط الثاني " دفنوا " مساوياً للجواب " وطنها بالقدم " .

في مستوى الصياغة أيضاً نلاحظ اختلافاً في ضمير الغائب ،

فالضمير في البيت "هم"، وفي النثر "هو"، كذلك نلاحظ بروزاً شخصياً للمبدع في البيت في كلمة "عني"، بينما يبدو النثر محايداً تماماً من هذه الزاوية، نلاحظ أيضاً أن الأفعال الثمانية التي تتشكل منها الصياغتان سبعة منها أفعال ماضية، بينما فعل واحد هو المضارع "يسمعوا".

لجأ ابن الأثير بجانب أسلوب التوازي في الصياغة إلى استخدام الترادف غير الكامل في الألفاظ، كما يظهر في الثنائيات التالية (يسمعوا - رأى) (ريبة - سيلة) (طاروا بها فرحاً - رفعها على علم) (سمعوا - رأى) (من صالح - حمينة) (دفنوا - وطنها بالقدم).

إن استخدام المفعولين (سمع / رأى) هنا لا يتم بشكل دقيق، فهما في السياقين يدلان على أصل مشترك ولحد بينهما هو المعرفة، وسواء اختلفت أداة المعرفة في السياقين ما بين الرؤية أو السمع، فإن هذا الاختلاف لا يؤدي إلى تغيرات دلالية كبيرة، فلنسمع في السياق الأول قد يتضمن الرؤية، وأيضاً فإن الرؤية في السياق الثاني قد تتضمن السمع، لذلك إذا قلنا بوجود ترادف غير كامل بين المفعولين، فإننا لا نتصف في التأويل.

لكن الأمر يختلف في ثنائية (ريبة / سيلة)، فهناك فرق دلالي مهم بين الاثنين، الريبة حالة من الشك والظن لا ترجح موقفاً، أما السيلة فهي حالة من اليقين في الشيء.

في ثنائية (طاروا بها فرحاً / رفعها على علم) هناك أصل معنوي مشترك بينهما هو الإظهار والعلو، كذلك يشتركان في بعض إحياءات المعنى مثل الفرح الذي ينص عليه في الجملة الأولى، بينما يلتبس ضمناً في الجملة الثانية، لكن هل الفعل طار يساوي في الدلالة الفعل رفع؟ إن الطيران هو ارتفاع وحركة، لكنه في امتداد من الأرض، أما

رفع ، فهو ارتفاع في حيز ضئيل ، لذلك لا يمكن القول إن العبارتين مترادفتان تماماً ، فدلالة الانتشار الموجودة في العبارة الأولى لا وجود لها في الثانية .

أما ثنائية (من صالح / حسنة) فالترادف قائم بينهما ، وعدول ابن الأثير عن لفظة صالح إلى لفظة حسنة سببه طلب الطباق مع كلمة سيلة .

آخر الثنائيات في الصياغتين هي (دفنوا / وطنها بالقدم) ، والأصل المصنوي المشترك بينهما هو الإخفاء والستر ، لكن " دفنوا " أكثر دلالة على المعنى من " وطنوا " ، فالوظء لا يخفي تماماً ، ولا يخفي أبداً أما " دفنوا " ففيها تمام الإخفاء ، وديمومته ، لكن عبارة " وطنها بالقدم " تحوي استهانة وعدم **اكتراث** ليستا في دفنوا .

مما سبق نلاحظ أن ابن الأثير لم يحقق الترادف في كل الثنائيات، فقلت هناك فروق دلالية مهمة بين بعض ثنائيات الصياغتين ، سببها هنا قلب ابن الأثير للمعنى ، فالقلب أحدث انسجاماً دلالياً بين جزئي الجملة الشرطية الواحدة ، أو كل حالة توقع ، فهذا الصديق بصفاته السابقة في بداية الفقرة ، يتوقع منه حين يرى سيلة في صديقه أن يستهين بها ، لا يقيم لها وزناً ، يخفيها ، يظوها بالقدم ، وأيضاً يتوقع منه إن رأى حسنة لا يهملها ، بل يبرزها ، يظهرها ، يكشفها ، يرفعها على علم .

واستخدام ابن الأثير لصيغ الأفعال دقيق ، ففي الجملة الأولى استخدم الفعل رأى في صيغة الماضي ، ثم استخدم كلمة سيلة التي تحدد دون احتمالات طبيعة ما في الصديق من صفات ، في المقابل فإن بيت الشعر كان دقيقاً في التعبير عن الموقف ، فهنا حالة عداء ، تربص ، تشف . لذلك فإن الريبة التي قد يسمعون بها تسعدهم ، فيطربوا بها

فرحاً، والريبة شك أو ظن لا يرجح طبيعة الصفة في الشاعر، بل يتركها أمام احتمالات، لكنهم مع ذلك يفرحون بها، تعبير الشاعر أيضاً هنا كان دقيقاً سواء في استخدامه للفعل المضارع، أو كلمة ريبة بدلاً من مريبة، وحين نقارن بين التعبيرين في البيت، وفي نثره، نجد النثر أكثر يقينية على الصفة المريبة، إلا أن الصديق لا يلتفت إليها، بينما صفات الشاعر الأكل يقينية من خلال التعبير، تسبب سعادة لأعدائه.

ماذا نقل ابن الأثير من البيت؟ لقد نقل أصل المعنى، وهو الموقف الشخصي لأعداء الشاعر منه، بيد أنه أحدث فيه تغييراً على مستويين: الأول هو التحول من الضمير "هم" إلى الضمير "هو"، والثاني أن "هم" تساوي الأعداء في البيت، بينما "هو" تساوي الصديق أي أنه كما قلنا قبل ذلك قلب المعنى، وهو يمهّد لهذا القلب بالجميل الاستهلاكية في الفقرة التي يعرف فيها للصديق نفياً "ليس الصديق من... .."، ثم إثباتاً "بل الصديق من... .."، لتأتي بعد ذلك جمل الحل نتيجة طبيعية لهذا التعريف المزدوج.

نقل ابن الأثير أيضاً التركيب الشرطي في جمل البيت عن طريق أسلوب توازي الصيغ، كما استخدم أيضاً الترادف فسي نقل بعض الدلالات، غير ذلك فإن إحياءات المعنى لديه تختلف قليلاً عن إحياءات البيت، بسبب قلب المعنى أولاً، ودلالات بعض التراكيب ثانياً، واهتمامه بالصياغة التي وفرت لها طباقاً وسجعاً وجناساً ثالثاً.

النموذج الرابع:

يقول المتنبي:

كالبهر يقذف للقريب جواهرأ جوداً ويبحث للبعيد سحائباً

ويقول أبو سعد محمد بن خلف :

ود فلان للقريب مبدول ، ورفده إلى البعيد محمول ، على أنه
يصهما بالحسنين ، ويعنى بهما في المعنيين ، ولكنه يخص القريب
بزيادة الأكن ، كما يقتضيه الرحم ، والغريب بزيادة البر كما يوجب
الكرم ، فهو كالبحر يؤنس بالجوهر جاره ، ويبعث إلى الأقطار
قطاره^(٧٩).

ينقسم " الحل " إلى أجزاء ثلاثة :

الأول : " ود فلان في المعنيين " .

الثاني : " لكنه يخص الكرم " .

الثالث : " فهو كالبحر قطاره " .

ويرتكز على أربع ركائز مطوية في بيت المتنبي " القريب -
الجواهر " ، " البعيد - المسائب / القطار " ، كما يرتكز أيضاً على
التشبيه " كالبحر " .

التشبيه عند المتنبي هو كل البيت ، أما عند أبي سعد ، فهو
جزء من الحل . استخدم المتنبي الفعل " يقذف " للبحر ، أما أبو سعد
فاستخدم " يؤنس " ، ولعل " يؤنس " أكثر حميمية في مجال الكرم من
" يقذف " التي قد تحمل دلالات لا تتناسب مع مراد المتنبي ، لذلك يقرن
معه كلمة " جوداً " ، فهو يقذف جوداً ، وليس كرهاً أو غصباً أو صدقة ،
أما الشطر الثاني من التشبيه ، فلا يكاد يفترق عن شطر التشبيه الثاني
عند أبي سعد ، وحين تقارن ألفاظ الشطرين لا تجد إلا فارقاً دلالياً
ضئيلاً :

يبعث للبعد سحاباً .

يبعث إلى الأقطار قطاره

والفرق هنا يقع بين كلمتي السحاب والقطار التي جاءت للمجانسة مع الكلمة السابقة عليها ، فالمحائب هي الغيم سواء أمطرت أم لا ، وهي كريمة في حالتها الغيم والمطر ، أما القطار فهو المطر .

لجأ أبو سعد إلى الترادف في حل البيت ، فالجزء الأول من فقرته صياغة جديدة للبيت . " ود فلان للقريب مبدول " هو شطر الصورة الأولى ، " يقذف جوداً - مبدول " ، " جواهرأ - ودأ " ، " و" رفده للبعد محمول " ، هو شطر الصورة الثاني ، " رفده - محائباً " ، بيعث - محمول " ، والترادف هنا كما يلاحظ ليس كاملاً بين الصيغ ، فيقذف فعل ، ومبدول اسم مفعول ، كما أنهما لا يشتركان إلا في الأصل المعنوي بينهما ، وهو أن هناك شيئاً ينتقل من شخص إلى آخر ، والآخر قد يكون شخصاً أو مكاناً ، غير ذلك فإن إحصاءات المعنى في كل صيغة تأخذ مساراً بعيداً عن الآخر ، ونفس هذا الأمر في الصيغ الثلاث الباقية .

في الجزء الثاني ينتقل إلى مستوى أعمق ، للتفرقة بين الود والرفد في الجزء الأول ، فود القريب فيه خصوصية زيادة الأئس ، ورفد البعيد فيه زيادة الهر كما يوجبه الكرم .

أما الجزء الثالث ، فهو التشبيه المحلول الذي عرضنا له قبل ذلك .

نقل أبو سعد إذن أصل المعنى في صورة المتنبي ، وهو التعبير عن الكرم من خلال البحر ، وقام بتوسعات دلالية في هذا النقل عبر من خلالها عن المعنويات عنه في بيت المتنبي ، ولاعم بها طبيعة الخطاب التثري الذي لا يكتفي باللمحة والإشارة ، بل يسهب ويفصل ويؤكد المعنى من خلال طرق متعددة في الصياغة ، كما رأينا هنا في الأجزاء الثلاثة التي تتنظم فقرة أبي سعد :

النموذج الخامس :

يقول مجنون ليلي :

كأن القلب ليلة قيل يقدي	بليلى العامرية أو يراح
قطاة غرها شرك فباتت	تجاذبه وقد علق الجناح
فلا في الليل نالت ما تمتت	ولا في الصباح أن لها يراح

ويقول أبو سعد النيرماني :

فبت بما هزني من القلق ، وكذني من الكمد ، وهذني من الأرق ،
وكأني مهاة غرها شبك ، أو قطاة غرها شرك ، فباتت تجاهده على
السراح ، وتجاذبه إلى الصباح ، وتدافعه بالراح ، ولا تقدر على
البراح^(٨٠).

مشكلة هذا النموذج أن الأبيات المحلولة فيه تشكل صورة واحدة
مقتلعة الصنع ، غزيرة الإيحاءات ، وليس من اليسير تفكيكها مع
الاحتفاظ في الوقت نفسه بهذه الغزارة .

حين تصدى أبو سعد لحل الصورة ، فإنه حافظ على المرتكزات
المعنوية فيها (فبت / ليلة) ، (قطاة غرها شرك / قطاة غرها شبك) ،
(تجاذبه / تجاهده) ، (الصبح / الصباح) ، (البراح / يراح) .

هذه المرتكزات تشكل عناصر المعنى في تصور أبي سعد ، وهي
التي من خلالها قام بعملية توسيع وتغيير في الصياغة والدلالة ، مثلاً
عناصر التشبيه الأساسية عند المجنون هي : قلب كأنه قطاة ، أما عند
أبي سعد فهي أبو سعد نفسه كأنه مهاة أو قطاة ، وليلة المجنون التي
التي لا يذكر عنها في الصورة شيئاً تاركاً للقارئ مجال التخيل ، هي
ليلة بات فيها أبو سعد يهزه القلق ، ويكده الكمد ، ويهده الأرق ،

والقطاة التي باتت تجانب الشرك عند المجنون ، هي (أو المهابة) التي باتت تجاهد الشرك على السراح ، وتجاذبه إلى الصباح ، وتدالعه بالراح. إذن وسع أبو سعد الصياغة في مواضع ثلاثة في صورة المجنون (الليلة / القطاة / مجاذبة الشرك) .

في المقابل هناك جملة من صورة المجنون لا وجود لها في نص أبي سعد ، وهي " قيل يغدو بلولي العامرية أو يراح " ، كذلك هناك بيت كامل للمجنون هو البيت الأخير المختصره أبو سعد إلى جملة واحدة هي " ولا تقدر على البراح " . فلماذا لم يحدث فيها توسعات كما أحدث في بقية الصورة ؟ هناك إجابة قد تبدو مقنعة للجملة الأولى ، وهي أن حادثة غدو ليلي ، أو رواحها هي حادثة خاصة ، تفيد الصياغة ، وتحدد سياقها، أما إهمال أبي سعد لها فلأنه أراد أن تكون لصياغته عمومية الدلالة ، بحيث يمكن تركيبها على أي سياق ، وأما البيت الأخير فليس هناك تفسير واضح لاختصاره على هذا النحو .

في صورة المجنون لا يبدو القلب هو العنصر الرئيس فيها ، بل القطاة ، إنه يذكر أولاً ، ثم يتناساه التركيب تاركاً للقطاة المسكينة كل عناصر الإيحاء والتأثير ، لا يستطيع في صورة المجنون التنفيذ مباشرة إلى الدلالة المشتركة بين القلب والقطاة ، فهناك تفاعل خلقي معقد يحدث في الصورة في ثلاثة مجالات :

الأول بين القلب والقطاة .

الثاني بين القطاة والمتلقي .

الثالث محصلة التفاعل الأول مع المتلقي .

هذه التفاعلات المعقدة تترك المجال رحباً أمام المتلقي ، لا لكي يفسر ، فالتفسير في مثل هذه الصورة قد يميتها ، بل لكي يتأثر ويتوحد

ويندمج ويعايش التجربة دون أن يحاول الولوج إلى الحكمة الكامنة ، والدلالات الكلية للصورة^(٨١).

أما نثر أبي سعد ، فيخلو من هذا ، الجمل الثلاث الأولى تنقل للمتلقي مباشرة حالة الناثر في الليل ، دون التواء أو غموض ، قلق ، كمد ، أرق ، ليأتي التشبيه بعد ذلك ، لا لكي يؤكد أو يحدث تفاعلاً ، فكل شيء قد توضح قبل ذلك ، بل يأتي مثل الزائدة الدلالية التي لا هدف فيها إلا حل صورة المجنون ، لم يستطع التصرّيع الذي استخدمه ، أو التشبيه ، أو المسجع أن ينقل للمتلقي نفس تأثير الأبيات ، فقد استخدمت مثل هذه المحسنات في معناها الظاهر المتداول في التراث البلاغي (الزخرف والزينة) دون أن تحدث تأثيراً ما على البنية الدلالية في الكلام .

يظهر هنا أن أبا سعد لم ينجح في حل الأبيات على الرغم من محافظته على الأصل المعنوي في التشبيه ، وعلى الرغم من استخدامه لمجموعة من الركائز المعنوية فيه ، لكن صعوبة الحل ترجع إلى طبيعة الصورة نفسها التي تشكل الأبيات ، فالصورة تشكل كياناً تركيبياً ودلالياً مغلقاً ، لا يستطيع تفكيكه دون أن يحدث فيه انقراط ، يباعده تماماً عن الأصل ، وهذا ما حدث مع أبي سعد الذي فشل في نقل جو الصورة ، والتأثير النفسي فيها ، فجاء نثره كياناً مستقلاً ، لا يتعالق مع الأبيات إلا قليلاً ، وإذا كان المجنون قد وفر لصورته كل عناصر التألق والتأثير ، فإن نثر أبي سعد جاء باهتاً ، لم تستطع المحسنات البديعية فيه أن تزيد عليه شيئاً .

(٦)

يكشف تحليل النماذج عن عدة استراتيجيات في حل النظم ، أو

في نقل المعنى من وسيط لغوي إلى آخر ، تقع كلها في دائرة علمي الدلالة والأسلوب ، وتتحدد في :

- الترافف .
- الإيجاز .
- التوسع .
- القواري الصياغي .
- التكرار .
- نقل الركائز في الأصل .

لكن المشكلة هنا ليست في تحديد الاستراتيجيات ، بل في مدى نجاحها في عملية النقل ، أو لنطرح الأسئلة الأساسية مرة أخرى ، ما الذي نقل هنا ؟ وهل حققت عملية النقل نجاحاً ؟ وما مدى التناظر الدلالي والأسلوبي بين الصيغتين ؟

وكما ظهر في التحليل ، فإن الأصل المعنوي كان شاغل الحل الرئيس ، وعليه أديرت الصياغة الجديدة ، لكن بعض النماذج مثل النموذج الثاني (وهو حل بيت البحتري) استند إلى أصالين للمعنى ، لم يستطع الحل أن يصوغهما معاً ، فجاءت الصياغة تفسيراً للبيت ، وانحيازاً لجانب من التأويل ، كما أن النموذج الخامس على الرغم من احتوائه على الركائز المعنوية في صورة المجنون ، فإنه لم ينجح تماماً في مهمته ، وذلك أن قيمة الأصل المعنوي في الصورة تعد ضئيلة بجوار الإحياءات الغزيرة التي تضع منها ، غير ذلك فإن النماذج الثلاثة الباقية قد حافظت على الأصل المعنوي للأبيات .

لا يمكن القول إن هناك تناظراً دلالياً وأسلوبياً بين الصياغتين فالترافف الذي استخدم كثيراً في الحل لم يكن ترادفاً كاملاً ، ظلت لكل كلمة إحياءاتها الخاصة بها ، وأسلوبها في التأثير ، ومسياقها اللغوي المحدد الذي هيأ لها عوامل إضافية في الإحياء ، بحيث استحال أن يكون للكلمتين في الصيغتين التأثير نفسه .

ونتيجة لهذا فقد اختلف شكل المعنى في كل صيغة ، وتباينت درجات هذا الاختلاف ما بين اختلاف شديد في النموذج الخامس ، واختلاف قليل في النموذج الرابع .

وهنا نثار مرة أخرى مشكلة الترجمة بين لغتين ، وهي عملية نقل للمعاني ، فكما اتضح من التحليل السابق فإن عملية النقل قد عجزت جزئياً عن أن تؤدي الدلالات الأولى ، وعجزت عن الإحياء بشكل المعنى الأصلي داخل لغة واحدة ، وهو عجز لابد أن يلحق عملية الترجمة التي هي أكثر صعوبة .

هناك موضوع آخر يتصل بطبيعة الخطاب الشعري والخطاب النثري من حيث إن ' حل النظم ' هو عملية نقل للمعنى في المنظور القديم من الشعر إلى النثر ، **تتأكد هنا** من خلال التحليل ، المفاهيم المستقرة للخلاف النوعي بين الخطابين ، خلافاً بين الشفافية والكثافة بين الإسهاب والإيجاز ، بين درجات الإحياء ونوعيته . وعلى الرغم من تماثل النظام البلاغي بين الفنين ، فإن كينونة هذا النظام داخل النثر تؤدي دوراً يختلف عما تؤديه داخل الشعر ، هذا ما لوحظ بوضوح في تحليل النموذج الأول الذي حشد فيه ابن الأثير كل طاقته البلاغية ، فجاءت صياغته زاهية مقارنة بصياغة أبي تمام ، لكن الأخير كان أكثر عمقاً وإحياء . هذا يعني أن الجانب الشكلي في الشعر لا يكفي وحده معياراً للتأثير الجمالي، يجب أن يتضافر معه عمق دلالي ينضج من خلال الشكل ، ويحدث معه هذا التأثير الجمالي .

أخيراً هل يمكن القول بوجود تنافس في الصياغة النثرية الجديدة من حيث إنها تحتوي في داخلها على نص سابق عليها تم استيعابه وهضمه وصياغته في شكل جديد ؟

هناك رأي يقول " إن كل نص هو تناس ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة ، وبأشكال ليست عvisية على الفهم بطريقة أو بأخرى ، إذ نتعرف فيها نصوص الثقافة المسالفة والحالية ، فكل نص ليس إلا نمسجاً جديداً من استشهادات سابقة^(٨٢) ، وهذا التماسع في الفهم فالتناس ظاهر لغوية معدة ، تستعصي على الضبط والتقنين ، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي ، وسعة معرفته ، وقدرته على الترجيح^(٨٣) ، كما يعتمد أيضاً على شهرة النص الذي يحدث معه تعالق ، وهو جانب مهم ، فعلمية الإدراك إما يتم مباشرة عن طريق التضمين أو الاستشهاد^(٨٤) ، وإما يتم بشكل غير مباشر عن طريق الإشارة أو الحل ، وهذه استراتيجيات التناس في البلاغة العربية ، وفي حالة الإدراك غير المباشر يجب أن تتحقق للنص الآخر شهرة لدى المتلقي ، تغني عن تضمينه أو إيراد نصاً ، وهذا لم يتحقق في كثير من أبيات الشعر التي تم حلها ، بل تحقق في حل الآيات القرآنية الكريمة والأخبار النبوية ، وإذن لا يمكن القول بوجود تناس ما على هذا المستوى الجزلي مع التسليم بأن بحث التناس أكثر تعقيداً مما تم عرضه في هذا السياق .

الهوامش

- ١ - راجع في ذلك كتاب د. محمد مصطفى هدار: "مشكلة المرفقات في التقيد العربي" المكتب الإسلامي - بيروت - ١٩٨١
- ٢ - راجع في ذلك كتاب أنيس المقدسي "تطور الأساليب النظرية عند العرب" - دار طبع للملايين - بيروت ١٩٨٢. وكتاب حسني ناصبة "كتبة القنية في مشرق الدولة الإسلامية في القرن الثالث الهجري" مؤسسة الرسالة - بيروت - ط أولى - ١٩٧٨
- ٣ - الكتبة القنية: بدءاً من ص: ٣٩١ / الفصل الخامس
- ٤ - معجم المصطلحات الفلاحية وتطورها: د. أحمد مطلوب، ص: ٤٥٩، ج: ٢
- ٥ - راجع معجم المصطلحات، ج: ٢، من ص: ٤٥٧ إلى ص: ٤٦١
- ٦ - بحث "تجاهات جديدة في علم الأسلوب" ص: ٨٤ من كتاب شكوي حيا: اتجاهات البحث الأسلوب / دار طبع للطباعة والنشر / الرياض / ط أولى ١٩٨٥
- ٧ - المرجع السابق، ص: ٨٥ - ٨٦.
- ٨ - البيان والبيان، الجامع، ص: ٢٦٩، ج: ١ / تحقيق: عبدالسلام هارون - مكتبة الشافعي - ١٩٦١.
- ٩ - راجع في ذلك "كتاب الكتبة" ابن قتيبة، مؤسسة الرسالة - بيروت - ط ٢ / ١٩٨٥.
- ١٠ - راجع في ذلك كتاب "فخر الجراح وصناعة الكتبة" فداة بن جطر / تحقيق: محمد حسين الزبيدي / دار الرشيد للنشر، العراق / ١٩٨١
- ١١ - عيار الشعر: ابن طباطبغا، ص: ٩، وكذلك ص: ١٢٣ / تحقيق عبدالحزير المتاج / دار العلوم للطباعة والنشر ١٩٨٥.
- ١٢ - المرجع السابق، ص: ١٢٦.
- ١٣ - المرجع السابق، ص: ١٢٧.
- ١٤ - الحيوان: الجامع، ج: ٢، ص: ٣٨٠ / ط. كتبة مكتبة البابي الحلبي بمصر
- ١٥ - الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص: ٢٠٣ / تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم / دار إحياء الكتب العربية / ١٩٥٢.
- ١٦ - المرجع السابق، ص: ٢٠٤.
- ١٧ - المرجع السابق، ص: ٢٢٢ وما بعدها
- ١٨ - المرجع السابق، ص: ٢٢٢.
- ١٩ - المرجع السابق، ص: ٢٢٢.
- ٢٠ - المرجع السابق، ص: ٢٢٤.

- ٢١ - إحكام صناعة السلام : فلكلصي ، ص : ١٠٢ / تحقيق : محمد رضوان الداية / دار الثقافة - بيروت / ١٩٦٤
- ٢٢ - الكتاب مازال مخطوطاً ، ولقوم الآن يتحقيقه بالاشتراك مع د . عبد بليغ من كلية الآداب - شبراين الكرم
- ٢٣ - مثبور المنقوش ، ص : ٣ .
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص : ٤ .
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص : ٦ .
- ٢٦ - المرجع السابق ، ص : ١٠ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص : ٩ .
- ٢٨ - يعرض البحث في موضع ثل نماذج من كتاب في حل أبيات الشعر ، ويحلها
- ٢٩ - راجع كتاب " موكب البيان " ، ص : ٤٦٥ / تحقيق : حسين عبداللطيف / منشورات جامعة الدمام - ليبيا / ١٩٨٢ .
- ٣٠ - لابن الأثير كتاب منقود في هذا الموضوع اسمه " الواسي المعروف في حل المنقوش " ، راجع المثال المسار ، ج ١ ، ص : ١٢٧
- ٣١ - المثال المسار ، ج ١ ، ص : ١٠٠ / ت حقيق . أحمد الحوالي ، ج : أول / دار النهضة مصر - القاهرة - القاهرة .
- ٣٢ - المرجع السابق ، ج ١ ، ص : ١٢٤
- ٣٣ - المرجع السابق ، ص : ١٠٣ - ١٠٥
- ٣٤ - المرجع السابق ، ص : ١٣٤
- ٣٥ - المرجع السابق ، ص : ١٠٥ .
- ٣٦ - يعرض البحث في موضع ثل لهذين البيتين ، وحل ابن الأثير لهما .
- ٣٧ - صبح الأعشى في صناعة الإنشا : القلقشندي ، ج : ١ ، ص : ٢٨٢ / المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة .
- ٣٨ - حسن القوسل إلى صناعة القوسل : شهاب الدين الحلبي ، ص : ٣٢٥ / تحقيق : أكرم عثمان يوسف / دار الرشيد للنشر / العراق / ١٩٨٠ .
- ٣٩ - راجع في ذلك المعجم بدءاً من ص : ٤٥٧ حتى ص : ٤٦١
- ٤٠ - نظرية المعنى : مصطفى ناصف ، دار الأكتن للنشاعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ص : ٣٨
- ٤١ - المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- ٤٢ - دلال الإعجاز : عبدالقاهر الجرجاني ، ص : ٨٩ / تحقيق محمد عبدالمنعم خلفا / ط : أولى / مكتبة القاهرة / ١٩٦٩ .

٤٢ - الحيوان : فحافظ ، ج : ٣ ، ص : ١٣١ .

٤٤ - يقول عترة :

هل غادر الثعراء من مترجم لم هل عرفت الدار بعدد توهم

يقول غيره :

لا تفلح بـوت هـمام لا ولا بـوت مطـحـح
سبق الناس إلى كـ ل قهـحـح وعلـحـح

مود قبيلان ، ص . ٤٠٧

٤٥ - هار الشعر : ابن طباطبایا ، ص : ٣٠ .

٤٦ - هناك رأي قريب مما طرح هنا في أسباب ظهور قضية المرافقات ، طرحه مصطفى ناصف حين قال إن ظهور هذه القضية كان نتيجة النظر إلى الشعر على أنه تركب اجتماعي ، نظرية المعنى ، ص : ١٠٠ .

٤٧ - تاريخ فلك الألبی عند العرب د . إحسان عباس ، دار الشروق ، عمان ، ١٩٩٣ ، ص ٤٢٩ .

٤٨ - راجع في تلك المسئلة لسائر ، ج : ٩ ، ص ١٠٩ .

٤٩ - بعد مصطفى ناصف واحداً من أهم من كتبوا في نظرية المعنى ، وقد استلهمه فبحث كثيراً مما كتب .

٥٠ - نظرية المعنى / ص : ٤٥ .

٥١ - هذا ما هر عنه سلاح فضل ، وجدل كثيراً في رفضه ، راجع " بلاغة الخطاب وعلم النص / سلسلة عالم المعرفة - الكويت عدد : ١٦٤ ، أغسطس / ١٩٩٢ - ص ١٣٤

٥٢ - اتجاهات البحث الأسلوبی ، شعري هاد / ص : ٢٣٠

٥٣ - الألب والدلالة : تونديروف / مركز الإمام الحضاري - حلب / طبعة أولى / ١٩٩١ - ص : ١٧ .

٥٤ - راجع في تلك أماكن تلك عن الاستعارة / Cornell University Press / Ithaca, New York . 1962 / P : 38 Models and Metaphors, Max B. Lock .

٥٥ - علم دلالة : أحمد مختار صر / مكتبة دار القروية للنشر والتوزيع / الكويت / طبعة أولى / ١٩٨٢ / ص : ٧٤ .

٥٦ - المرجع السابق / ص : ٧١ وأيضاً علم دلالة : بيير جورو / دار طلائع للدراسات والترجمة والنشر - دمشق / طبعة أولى / ١٩٨٨ / ص : ١٣٨

٥٧ - أحمد مختار صر / ص : ١١٤ .

٥٨ - المرجع السابق / ص : ٢٢٠ .

٥٩ - المرجع السابق / ص : ٢٤٣ .

- ٦٠ - بلاغة الخطب / ص : ٨٦ .
- ٦١ - نظرية المعنى / ص : ١٤ .
- ٦٢ - راجع في ذلك ثورن - ص : ١٦٣ - من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى .
- ٦٣ - بلاغة الخطب - ص : ٨٨ / وأيضاً اتجاهات البحث الأسلوبى - ص : ١١٣ .
- ٦٤ - راجع في ذلك " النظرية الأسنوية رومان جاكسون - فاطمة الطيال برقة - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - طبعة أولى ١٩٩٣ / مقال الأسنوية والشعرية / ص : ١٧٧
- ٦٥ - راجع في ذلك مقال بالي - ص : ٢٤ / من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى
- ٦٦ - راجع في ذلك مقال أولمان - ص : ٨٦ / من كتاب اتجاهات البحث الأسلوبى
- ٦٧ - علم اللغة والدراسات الأدبية - برنارد شولتر / دلائل لغوية للنشر والتوزيع / طبعة أولى ١٩٨٧ / ص : ٤٢ .
- ٦٨ - المرجع السابق - ص : ٤٢
- ٦٩ - المرجع السابق - ص : ٤٢
- ٧٠ - الجمل هي :
- ١ - صديقي المخلص ، إن أية نظرية دائماً ما تكون مغلقة ، ولكن الصلي لها في الحياة شيء حيوي غام
- ٢ - الصديق المخلص ، على حين تكون النظرية مغلقة ، فإن شجرة الحياة الذهبية تكون مزدهرة
- تكون مغلقة - صديقي المخلص - أية نظرية ، وتكون مزدهرة شجرة الحياة الذهبية
- ٧١ - المرجع السابق - ص : ٤٦ .
- ٧٢ - المثلث المسار / ج : ١ / ص : ١٠٦ - ١٠٧ .
- ٧٣ - المرجع السابق - ص : ١٠٦ .
- ٧٤ - المرجع السابق - ص : ١٠٧ .
- ٧٥ - المرجع السابق - ص : ١١٣ .
- ٧٦ - راجع في ذلك " الأدب والدلالة / فريدريك / ص : ١٠٠
- ٧٧ - المثلث المسار / ص : ١٢٥ / ج : ١ .
- ٧٨ - نظرية المعنى / ص : ١٠٢ .
- ٧٩ - منظور المنظوم / ص : ١١٥ .

- ٨٠ - المرجع السابق / ص: ١٤٤ - ١٤٥ .
- ٨١ - سيرة المجهول توحى بأكثر مما عرض هنا ، وللتطبيق عليها يحتاج إلى شرح أكثر استفاضة ، لكننا قصدنا هنا الإشارة لما يخص سياق " حَنُ التَّنْظِمِ " ، فجاء التطبيق مختصراً .
- ٨٢ - مقال نظرية النص : رولان بارت / مجلة العرب والفكر العالمي - العدد الثالث - صوف: ١٩٨٨ / ص: ٩٦ .
- ٨٣ - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : د. محمد مفتاح / المركز الثقافي العربي - طبعة الثالثة ١٩٩٢ / ص: ١٣١ .
- ٨٤ - أكرنا استخدام المصطلحات قبلها في القديمة في هذا الموضوع ، راجع في ذلك كتاب " صبح الأعراس " / ج: ١ - بدءاً من ص: ٢٧٤ .



« النبر في اللغة العربية »

علي حسن مزيان

النبر ظاهرة عرفت لها أغلب لغات العالم، وتختلف اللغات في استخدامها للنبر، فبعض اللغات يُستخدم فيها للتفريق بين المعاني، ويستخدمه وحدة صوتية (فونيماً) ولذلك سميت بـ "اللغات النبرية"، وبعض اللغات لا تستخدم النبر فتُسمى بـ "اللغات غير النبرية" وتتميز بأنها تثبت النبر في موضع معين ومن تلك اللغات، اللغة الفنلندية والتشيكية ويكون نبرها على المقطع الأخير في اللغة البولندية، كذلك تلجأ اللغة الفرنسية والهنكارية إلى تحديد موضع النبر^(١). ونرى أنّ النبر عند **استعماله فونيماً** يكون متغيراً مما يجعله يستعمل للتفريق بين المعاني والدلالات والتصيغ جرّاء تغير موضعه، من ذلك الكلمة الإنجليزية (Subject) تتحول من اسم إلى فعل بتأثير النبر وتغيره.

ولم يُدرس النبر قديماً - إذ لم نجد له في كتب النحو واللغة أية إشارة - دراسة علمية كالتي استجدت في الدراسات النُغوية الحديثة، ولهذا اختلف المحدثون في وجوده في اللغة العربية أو عدم وجوده.

وإذا تتبعنا مصطلح "النبر" قديماً وحديثاً وجدنا اختلافاً واضحاً. فالنبر قديماً الهمز، قال ابن منظور "النبر بالكلام الهمز، وكل شيء رفع شيئاً فقد نبره، والمنبور المهموز، قال ابن الأثير: النبر عند العرب ارتفاع الصوت"^(٢) فالنبر الهمز عند القدماء وإذا قالوا إنّ التميميين كانوا ينبرون والحجازيون لا يميلون إلى النبر إلا إذا تكلموا باللغة الموحدة، ويرون أنّ النبي عليه الصلاة والسلام فطن إلى ذلك

عندما أتى إليه رجل وقال له " يا نبيه الله " بالهمز فقال له : لا تنبر باسمي أي : لا تهمز ^(٢)، وقول عيسى بن عمر النخعي " ما آخذ في قول تميم إلا بالتنبر وهم أصحاب التنبر ، وأهل الحجاز إذا اضطروا نبروا " ^(٣).

أما حديثاً فالتنبر " هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد " والتنبر هو الضغط " لأنّ المرء حين ينطق بلفظه يميل عادة إلى الضغط على مقطع خاص من كل كلمة ، لجعله بارزاً أوضح في السمع من غيره في مقاطع الكلمة ، وهذا الضغط هو الذي نسميه بالتنبر " ^(٤).

أما الدكتور ثمام حسان فقد ذكر أنّ التنبر وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات ^(٥).

أقول : للتنبر علاقة **بالمقطع الصوتي** ونوعه إن كان طويلاً أم قصيراً مفتوحاً أم مغلقاً ، ولما لم يكن للعرب القدماء اهتمام بالمقطع الصوتي لم يهتموا بالتنبر أيضاً .

وللتنبر علاقة بكون الأصوات مجهورة أو مهموسة ، ففي حين تكون الأصوات مجهورة تكثر حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمحا بتمسك أقل مقدار من الهواء ، فتعظم لذلك سعة الذبذبات ويترتب عليه أن يصبح الصوت عالياً واضحاً في السمع ، أما مع الأصوات المهموسة فيبتعد الوتران الصوتيان أحدهما عن الآخر وبذلك يتمسك مقدار أكبر من الهواء ^(٦).

ولهذا نقول إنّ التنبر خاصة من خواص المقطع فضلاً عن علاقته بالمقطع الصوتي والتنغيم ، ولما لم يكن عند العرب القدماء تصريح بالمقطع اختلف الباحثون المحدثون في وجود التنبر في اللغة العربية فبعضهم أنكر وجوده في العربية الفصحى ، وعزا وجوده إلى اللهجات

العامية بقوله : " لا نصّ نستند إليه في إجابة مسألة : كيف كان حال العربية الفصحى في هذا الشأن ؟ ومما يتضح من اللغة العربية نفسها وفي وزن شعرها أنّ الضغط لم يوجد فيها أو لم يكد يوجد وذلك أنّ اللغة الضاغطة كثيراً ما يحدث فيها حذف الحركات غير المضغوطة وتقصيرها وتضعيفها ، ومذ الحركات المضغوطة ، وقد رأينا أنّ كلّ ذلك نادر في اللغة العربية . وإذا نظرنا إلى اللهجات العربية الدارجة وجدنا فيها كلها فيما أعرف الضغط وهو في بعضها قوي وفي بعضها متوسط غير أنّها تتخالف في موضعه من الكلمة في كثير من الحالات ، فمن المعلوم أنّ المصريين يضغطون في مثل " مطبعة " المقطع الثاني وغيرهم يضغطون الأول ، فلو أنّ الضغط كان قوياً في الزمان العتيق لكانت اللهجات على أغلب الاحتمال حافظت على موضعه من الكلمة ، ولم تنقله إلى مقطع آخر ^(٨) .

أقول : هذا وهم وقع فيه المستشرق برجستراسر لأن اللغة العربية الفصحى حافلة بتقصير الحركات ومذاها وبالتضعيف ، ولو نظر في القراءات القرآنية لوجد ما سعى إليه ، أما مثاله في كلمة (مطبعة) فهذا لا يقاس عليه نتيجة التطور اللغوي الذي يصيب اللغة ولهجاتها مما يؤدي إلى تغير النبر في كل لهجة .

وذهب (فري فريش) إلى القول نفسه ، في قوله " نبر الكلمة فكرة ما تعاماً لدى النحاة العرب ، بل لم نجد له اسماً في مسائر مصطلحاتهم ^(٩) . أقول : عدم ذكر النبر عند النحاة العرب لا يعني أن اللغة العربية خالية من النبر ، وقد نوّهنا لعلاقة النبر بالمقطع الصوتي ، ولما كان القدماء قد أغفلوا المقطع تصرّحاً كذلك أغفلوا النبر ، أما عدم وجود اسمه في مصطلحاتهم فهذا مردود بما ذكره ابن منظور بقوله : النبر هو الهمز .

وتابعهم على زعمهم هذا من الباحثين العرب الدكتور عبدالرحمن أيوب والأستاذ الطيّب البكوش^(١٠). من دون أن يكون لديهم دليل يستندون إليه ولكنهم تابعوا أسانذتهم من المستشرقين الذين تلمذوا لهم ، وهذا عيب في البحث ونقص في الاستقراء . أمّا بعضهم الآخر فقد أيد وجود النهر في اللغة العربية ، قال بروكلمان " في اللغة العربية القديمة يدخل نوع من النهر تطلب عليه الموسيقى ويتوقف على كميته المقطع ، فإنّه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها ، حتّى يقابل مقطعاً طويلاً فيقف عنده فإذا لم يكن في الكلمة مقطع طويل فإنّ النهر يقع على المقطع الأول منها^(١١) وتابعه من المحدثين الدكتور إبراهيم أنيس والدكتور رمضان عبدالقواب والدكتور عبدالصبور شاهين والدكتور أحمد مختار صر وجان كاتنينو ، وقد وضع الدكتور إبراهيم أنيس قواعد لمعرفة النهر في اللغة العربية استناداً إلى نوع المقطع العربي وإلى قراء القرآن في القاهرة ، ذكر الدكتور إبراهيم أنيس أنّ للنهر العربي أربعة مواضع أشهرها وأكثرها شيوعاً المقطع الذي قبل الأخير ولخصها بقوله " لمعرفة موضع النهر في الكلمة العربية ينظر أولاً إلى المقطع الأخير فإذا كان من النوعين الرابع والخامس كان هو موضع النهر ، وإلاّ نظر إلى المقطع الذي قبل الأخير فإن كان من النوع الثاني أو الثالث حكمنا بأنّه موضع النهر ، أمّا إذا كان من النوع الأول نظر إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضاً ، كان النهر على هذا المقطع الثالث حين نعدّ من الآخر إلاّ في حالة واحدة وهي أنّ تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول^(١٢) وتكلّم الدكتور إبراهيم أنيس على نوع آخر من النهر أسماء بنهر الجمل وهو أنّ يعدّ المتكلم إلى كلمة في جملته فيزيد من نبرها ويميزها على غيرها من كلمات الجملة رغبة منه في تأكيدها أو الإشارة إلى غرض خاص ، ونهر الجملة شائع في كثير من

اللغات ففي جملة عربية مثل " هل سافر أخوك أمس ؟ " يختلف الغرض منها باختلاف الكلمة التي زيد نبرها ، فحين نبر كلمة (سافر) قد يكون معناها إن المتكلم يشك في حدوث السفر من أخي السامع ويقظ أن حدثاً آخر غير السفر هو الذي تم ، فإذا ضغط المتكلم على كلمة (أخوك) فهم من الجملة أن المتكلم لا يشك في حدوث السفر وإنما الذي يشك فيه هو فاعل السفر ، فربما كان أباه أو عمه أو صديقه لا أخاه ، وأخيراً إذا زيد نبر كلمة " أمس " فهم من الجملة أن الشك في تأريخ السفر ^(١٣).

أقول : إن العربية لم تهتم بنبر الجمل لأنها استعاضت عنه بالتقديم والتأخير أو ما أسمته مدرسة النحو التحويلي التوليدي - (الترتيب) فكل شيء قصد توكيده وأهميته فدم وبذلك تكون الجملة المذكورة كالآتي : - " هل سافر أخوك أمس ؟ " " هل أخوك سافر أمس ؟ " " هل أمس سافر أخوك ؟ " وهنا اختلفت المعاني باختلاف الجمل . وهذا ما بحثه سيويوه وأكدّه عبدالقاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز .

والأدلة على وجود النبر في اللغة العربية كثيرة ، فقد اعتادت العربية الفصحى على أن تقصر الحركة الطويلة في المقطع المفتوح إذا كان يسبق مقطعاً آخر منبوراً ذا حركة طويلة ، فأصل مصدر (فاعل) في العربية القديمة " فيعال " بنبر المقطع الثاني وقد ترتب على خلو المقطع الأول في النبر أن قصرت حركته فصار المصدر " فيعال " مثل (قاتل : قَتَلًا) أو (صارع : صِرَاعاً) بدلاً من (قَيَّالاً ، صِيرَاعاً) ، ذكر أبو العباس المبرد " ت ٢٨٦ هـ " ويجيء في فاعل الفعال ، نحو : قَاتَلْتَهُ قَتَالاً ، ورأيت رماءً وكان الأصل : فيعالاً لأن فاعلت على وزن : أَعْلَتْ وفَعَلْتُ فكان المصدر كالتزلزال والإكرام ولكن الياء محذوفة من فيعال استخفافاً وإن جاء بها جاء فمعيب ^(١٤).

وعلى العكس من ذلك بقيت تلك الحركة الطويلة في مثل " دينار

"و" ميعاد " في المقطع الأول لوجود نبر ثانوي على هذا المقطع ، وقد زال هذا النبر في بعض اللهجات الحديثة فقصرت الحركة وأصبح بعضهم يقول " دنار " (١٥). كذلك يؤثر النبر أحياناً في الحركات ويؤدي إلى إسقاطها من المقاطع التالية له ، من ذلك إذا توالى مقطعان قصيران أولهما منبور فإن حركة المقطع الثاني تسقط في الكلام من ذلك قولنا " وَهُوَ " بدلاً من " وَهُوَ " و" مَعَهُ " بدلاً من " مَعَهُ " و" فليذهب " بدلاً من " فليذهب " .

وسقوط حركة لام الأمر الدخلة على الفعل المضارع عند اتصالها بالفاء أو الواو ظاهرة موجودة في القرآن الكريم ، وسبب سقوط الفتحة هو النبر الذي لم يتكلم عليه النحاة قط .

ومن مظاهر النبر في العربية انحراف صوت المد ، فقد ظهرت الألف المعالة نحو الواو أو الألف المفخمة وكانت معروفة عند الحجازيين ، وظهرت عندهم في أثناء كتابتهم المصاحف إذ دوّكوا الألفاظ (الحياة ، الصلاة ، الزكاة) مرسومةً بالواو على النحو الآتي (حياة ، صلوة ، زكوة) .

وتتمثل قيمة النبر في اللغة العربية في التفريق بين معاني المفردات من ذلك : لفظة " تأريخ " المهموزة أي المنبورة هي غير (تاريخ) ، والفعل (سأل) المهموز هو غير (سال) .

وقد يحول النبر الهمزي أو التضعيف الفعل اللازم إلى المتعدي فقولنا " خرج سعد من المسجد " والفعل هنا (خرج) لازم غير قولنا " أخرجتُ سعداً من المسجد " ؛ فالفعل " أخرج " صار متعدياً بفعل الهمز أو النبر .

وللنبر مظاهر كثيرة في اللغة العربية والقراءات القرآنية تتمثل

في الهمز ومدّ الحركات والتضعيف تحدث عنها الأستاذ الفاضل الدكتور عبدالصبور شاهين بإسهاب في كتابه "القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث".

أرجو أن أكون قد وفقت في التعريف بهذه الظاهرة الصوتية في لغتنا الجميلة .. لغة القرآن الكريم .



الهوامش

(١) دراسة الصوت النغوي : ١٨٨ .

(٢) لسان العرب : مادة (تبر) .

(٣) لسان العرب : مادة (تبر) .

(٤) لسان العرب : ٢٤/١ .

(٥) الأصوات النغوية : ١٦٩ - ١٧٠ .

(٦) منافع البحث في اللغة : ١٩٤ .

(٧) الأصوات النغوية : ١٧٠ .

(٨) التطور النحوي للغة العربية : ٧٢ - ٧٣ .

(٩) العربية الفصحى : ٤٩ .

(١٠) محاضرات في اللغة : ٤٥ . التصريف العربي : ٧٨ .

(١١) التطور النغوي : ٨٧ " نقلًا عن بروكلمان " .

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

(١٢) الأصوات النغوية : ١٧٧ .

(١٣) الأصوات النغوية : ١٧٤ .

(١٤) الملتصّب : ١٠٠/٢ .

(١٥) التطور النغوي : ٨٩ .

مصادر البحث

- ١ - الأصوات اللغوية، د. إبراهيم أنيس، ط ٦، مصر ١٩٨٤م.
- ٢ - التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الطيب اليكوش تونس ١٩٧٣.
- ٣ - التطور اللغوي، مظاهره وعقله وقوانينه، للدكتور رمضان عبدالقوكب، مطبعة المدني - ١٩٨٣ م، ط ١.
- ٤ - التطور النحوي للغة العربية ليرجشتراسر - أخرجته الدكتور رمضان عبدالقوكب - مطبعة المجد ١٩٨٢.
- ٥ - دراسة الصوت اللغوي، الدكتور أحمد مختار عمر، ط ١، ١٩٧٧م.
- ٦ - العربية الفصحى نحو بناء لغوي جديد، هنري فليش اليسوعي، تعريب الدكتور عبدالصبور شاهين، ط ١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٦م.
- ٧ - لسان العرب لابن منظور (ت ٧١١هـ) دار صادر - بيروت.
- ٨ - محاضرات في اللغة - الدكتور عبدالرحمن أيوب، مطبعة المطرف بذاك ١٩٦٦م.
- ٩ - المعقضب - أبو القاسم المبرق. ت ٢٨٦هـ، تحليل محمد عبدالخالق عضيعة - عالم الكتب - بيروت.
- ١٠ - مناهج البحث في اللغة، الدكتور تمام حستان، دار البيضاء ١٩٧٩م.



اعتذار وتنويه

نتيجة لخطأ فني طارئ نسب
بحث الأستاذ عبدالرزاق بلال تحت
عنوان مقاربة أولية لكيفية اشتغال
المقدمة في الخطاب النقدي القديم
للأستاذ المصطفى الشاذلي .

ونلاحظ ، وهو ما أدى إلى هذا
الخطأ ، أن بعض الكتّاب .. لا يضعون
أسماءهم على نصوص كتاباتهم ،
فتصبح غفلاً ، وتبقى بلا نشر ، لأنها
تُسمى مجهولة الهوية بالقياس إلى
كاتبها . نرجو أن يعنى أعزائنا الكتاب
بوضع أسمائهم على ما يكتبون إلينا ،
وعناوينهم على رسائلهم ، أو في آخر
البحث ليجنبونا الوقوع في الخطأ .
اعتذارنا للكتّاب القدير ..
ولقرائنا الكرام .

هيئة التحرير